ALEXANDRA INDRIEŞ

POLIFONIA PERSOANEI

FACLA

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: ION ANGHEL
Tehnoredactor: IOAN I. IANCU

Bun de tipar: 31.10.1986.
Apărut 1986
Coli tipar: 15,25

Întreprinderea Poligrafică „Crișana"
Oradea, str. Leontin Sălăjan 105
Comanda nr. 297
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRA INDRIEŞ

POLIFONIA PERSOANEI

Scanned with OKEN Scanner

CÎTEVA PRECIZĂRI

Persoana polifonică, la care se referă titlul volumului, este creatorul de literatură, poet ori prozator deopotrivă. Trăind în contingent, aici printre noi, într-un climat și context social-istoric bine determinat, prin intermediul literaturii acesta se instituie ca *persoană imaginară și imaginantă,* posedînd voci multiple. Aserțiunile „Madame Bovary c'est moi" și „Je est un Autre" se cer reexaminate: nici cea mai atentă observare a exteriorității n-ar fi dus la instituirea unui *Flaubert* și nici cea mai profundă introspecție la a unui *Rimbaud.* Subliniem numele, spre a marca și grafic că nu e vorba de persoanele private, să le zicem Gustave și Arthur, ci de persoanele creatoare implicate într-o operă, care își continuă existența, după dispariția fizică, prin renume. *Altul* trebuie să devină *Eu,* adică să fie intropatizat, *Eu* trebuie să devină *Altul,* deci să se exteriorizeze — totdeauna în prezența unui TU care, singur, dă rost vorbirii — pentru ca să se întîmple acel explicabil miracol: creația. Diferența dintre persoana privată și persoana creatoare, precum și îngemănarea lor, au fost exprimate concis și exact de Malraux: *„L'orgueilleuse honte de Rousseau* ne détruit pas *la pitoyable honte de Jean-Jacques,* mais elle lui apporte une promesse d'immortalité. Cette métamorphose, l'une des plus profondes que puisse créer l'homme, c'est celle d'un destin subit en destin dominé[1] (s.n.).

Fenomenul, pe care îmi propun să-l urmăresc, nu se reduce însă la diferența, azi unanim admisă, ba uneori chiar absolutizată, dintre om, ca persoană privată, și artist. Orice relație umană reflectă structura semantică a sistemului prono-

Scanned with OKEN Scanner

minal. Benveniste consideră drept esențială opoziția dintre structura personală: eu / tu și non-persoana: persoana a III-a: «Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne [...]. La forme dite de 3-e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une „personne" spécifique [...]. La 3-e „personne" n'est pas une „personne"; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne* [...] Une caractéristique des personnes „je" et „tu" est leur *unicité* spécifique: le „je" qui énonce, le „tu" auquel le „je" s'adrèsse sont chaque fois unique. Mais „il" peut être une infinité de sujets — ou aucun (l'impersonnel). Une seconde caractéristique est que „je" et „tu" sont inversible: celui que „je" definis pour „tu" se pense et peut s'inverser en „je", et „je" (moi) devient un „tu". Aucune rélation pareille n'est possible entre l'une de ces deux personnes et „il", puisque „il" en soi ne désigne spécifiquement rien ni personne [...]. On pourra donc définir le „tu" comme la *personne non-subjective*, en face de la *personne subjective* que „je" représente; et ces deux „personnes" s'opposeront ensemble à la forme de „non-personne"»[2] (s.a.). Similar, Jakobson clasifică pronumele de persoana I și a II-a în categoria ambreiorilor, ca emițător respectiv destinatar al enunțării, spre deosebire de persoana a III-a, situată exclusiv pe planul enunțului[3]. Dimpotrivă, Gustave Guillaume și școala sa insistă asupra importanței persoanei a III-a, menținînd însă opoziția, plastic numită între „personne humaine" și „personne d'univers". O remarcabilă prezentare a acestui punct de vedere se află în lucrarea unui discipol al lui Guillaume, Moignet.[4] Citățm din capitolul intitulat chiar *Personne humaine et personne d'univers. Contribution à l'étude du verbe impersonnel:* „On sait comment Gustave Guillaume montrait que le principe organisateur des parties de langue predicatives est celui de *l'incidence*[5]. Mais le mecanisme de l'incidence du verbe au support substantif est complexe, parce qu'il comporte la médiation de la catégorie de la personne. En realité c'est à la personne que le verbe est incident, et ce n'est qu'à travers la personne — et, plus precisément, la personne troisième — que le verbe atteint le substantif [...] Le *hors-moi* c'est la sémantèse, c'est-a-dire l'expérience que le *moi* acquiert de l'univers auquel il est affronté" (p. 60). În capitolul *Sur le système de la personne en français,*

Scanned with OKEN Scanner

Gérard Moignet accentuează: „Le langage se construit par l'affrontement de l'homme et de l'univers, c'est-à-dire du *moi* et du *hors-moi*. L'univers, et la sémantèse que la pensée sait découvrir en lui, c'est le *hors-moi*. En face, l'homme se pose comme un moi en situation de force saisissante devant un univers à saisir. L'homme ne peut parler de l'univers et de tout ce qu'il contient qu'en référence au *moi* et au présent, qui est le moment de la parole du moi" (p. 91). Evident, în timp ce Benveniste minimalizează importanța persoanei a III-a în sistemul pronominal și verbal, Guillaume și discipolii săi neglijează persoana a II-a.

După informațiile noastre, teoriile, e drept, foarte specioase, ale lui Gustave Guillaume nu au fecundat teoria literară sau, în orice caz, au avut un foarte slab ecou. Nu disputa între gramaticieni ne preocupă aici, deci nu vom discuta cine, Guillaume sau Benveniste, are dreptate. Fapt este că cel din urmă a exercitat o influență incomparabil mai activă asupra studiului literaturii. Astfel, pornind de la concepția lui Benveniste, Jean-Louis Baudry susține: «Pentru scriitură, nu există o persoană privilegiată; cea care vorbește sau cea căreia i se vorbește; nu există nici o a treia persoană, care l-ar desemna pe cel absent. Astfel, opozițiile care servesc la caracterizarea-funcțiilor celor trei persoane în actul discursului vorbit cad de la sine. Toate persoanele folosite în scriitură țin de definiția celei de-a treia persoane, dată de Benveniste [...]. În scriitură, „eul" și „tu"-ul pot fi deci tot o infinitate de subiecți, adică „eu"-rile, „tu"-urile și „el"-urile tuturor enunțurilor posibile. Inversînd formula lui Rimbaud, s-ar putea spune că „altul" (textul) este un „eu", un „tu", un „el"»[6]. Dacă ne limităm la sensul de text constituit al termenului de „scriitură", s-ar putea ca Jean-Louis Baudry să aibă dreptate; dacă îi conferim însă înțelesul de act de a scrie, se ivesc suficiente semne de întrebare. Principala obiecție se ridică privitor la eludarea enunțătorului, adică a celui ce scrie, în calitate de persoană, indiferent dacă „vocea auctorială" e ascunsă, camuflată, directă, autoritară etc., indiferent de măsura în care emițătorul e pe deplin conștient, intenționează să „spună ceva" sau, dimpotrivă, își trădează involuntar dorințele și aprehensiunile din adîncuri întunecoase. Nu ar fi fost însă nevoie de un volum, fie cît de modest ca număr de pagini, pentru a demonstra o idee care astăzi e un loc comun: stratificarea eului în conștient și subconștient. Ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

cartea de față își propune să urmărească este intropatizarea lui „eu", „tu" și „el" în primul rînd în persoana auctorială și în al doilea rînd în persoana imaginară: personajul. Nu pronumele ori persoana verbului sînt decisive — în privința aceasta Jean-Louis Baudry are perfectă dreptate, „eu", „tu" și „el" în textul literar pot fi o multitudine de subiecți —, ci faptul că, în orice text, ba chiar la orice individ, există o persoană privilegiată. Limbajul comun a intuit de mult acest fapt, vorbind despre egoiști (prevalența lui *eu*), altruiști (prevalența lui *tu*) și conformiști (prevalența lui *el*). Important deci nu e că autorul poate inventa o multitudine de subiecți care, în enunțuri, să dețină funcția de *eu, tu, el,* ci că unul și același subiect inventat (personaj, ipostază ori așa-numitul „eu liric") conține în sine — și nu numai față de alții ori față de lume — structura tripartită a pronumelui personal. Și acest fenomen a fost intuit din vechime, vorbindu-se despre ego, alter-ego și model ori supra-ego. În „polifonia textului" — totalitate a enunțurilor — se aplică punctul de vedere al lui Jean-Louis Baudry; în „polifonia persoanei" (autor și personaj) se cere însă, cred, să se recurgă și la teoria lui Gustave Guillaume, întrucît persoana a III-a nu mai este „non-persoana", dimpotrivă, este *personalizată,* adică unică: obiect al unei opțiuni mai mult sau mai puțin deliberate pentru „cineva" care reprezintă „universul" pentru enunțător. Problematica schițată aici se va lămuri trecînd în revistă cîteva concepții filosofice și antropologice axate pe extrapolarea structurii semantice a sistemului pronumelui personal (evident, și a persoanei verbului).

Precum se știe, Martin Buber interpretează lumea și existența ca dialog, construindu-și sistemul filosofic pe baza relației eu-tu, cartea sa fundamentală, apărută în 1929, intitulîndu-se chiar *Ich und Du.* Max Scheler, la rîndul lui, consideră că *eul* se percepe pe sine cu adevărat numai prin așa-numita „Du-Evidenz", adică văzîndu-se pe sine ca și cum ar fi un altul. Dar, după același filosof, deopotrivă de importantă este *simpatia* („Sympathiegefühlen), ceea ce înseamnă a ți-l închipui pe celălalt ca pe propriul tău „eu"[7]. Structura, atît la Martin Buber cît și la Max Scheler, rămîne predominant bipartită. Tot bipartită, dar construită pe axa eu-el, nu eu-tu, este concepția lui Jean-Paul Sartre, după care fiecare om în parte se proiectează pe sine ca model valabil pentru întreaga speță; deci *eul* se constituie ca EL: „Choisir d'être ceci ou cela, c'est affir-

Scanned with OKEN Scanner

mer en même temps la valeur de ce que nous choisissons [...]. Ainsi je suis responsable de moi même et pour tous, et je crée une certaine image de l'homme que je choisis; en me choisissant, je choisis l'homme"[8]. Într-o lucrare mult mai tîrzie, nuanțează problema: „C'est qu'un homme n'est jamais un individu; il voudrait mieux l'appeler un universel singulier: totalisé et, par là même, universalisé par son époque, il la retotalise en se reproduisant en elle comme singularité"[9]. Menționăm de pe acum că vom scrie cu litere mici pronumele cînd se referă la persoane ca unități, deci ca „universal singular" după terminologia sartriană, și cu majuscule cînd ne gîndim la instanțele interioare existente și active în fiecare ins, instanțe care își au fiecare cel puțin o voce distinctă. Aceasta, pentru a creiona deocamdată problema, mult mai complicată, precum va reieși pe parcursul eseurilor ce urmează. Nescriind o lucrare de filosofie, aceste cîteva puține referințe sînt suficiente, cel puțin deocamdată, pentru a arăta tendința de a considera persoana atît în raporturile ei cu semenii și cu lumea cît și în pluralitatea ei lăuntrică.

Mai aproape de noi, cel puțin în spațiu, Eduard Pamfil și Doru Ogodescu într-un șir de lucrări[10] construiesc un sistem triontic interesant. Iată cîteva fragmente din lucrarea *Psihologie și informație:* „Considerat dinspre mine, EU-TU este o dedublare în alter-ego. Iar TU înspre EU este o reintegrare și o deschidere spre cunoaștere" (p. 7); „Informația semantică emersă devine o marcă a deosebirilor dintre două structuri psihologice — EU și TU — citibile în raport cu o structură exterioară sistemului comunicant față de care se decodează semnificațiile: EL" (p. 53 și urm.); „EL este *modelul* Universului, în varianta care va funcționa după modelul cunoașterii, adică a instituirii unui sistem echivalent de semne, înăuntrul unei rețele de comunicare" (p. 60, s.a.). Autorii subliniază în repetate rînduri caracterul de situații, nu de persoane, desemnate prin termenii EU-TU-EL. Faptul se cere reținut. Oricum, la baza concepției lor stă realitatea în sens ontic, dar trecută prin filtrul sistemului lingvistic, deci devenită sistem semiotic, a persoanelor EU-TU vs lumea: EL considerînd, desigur, termenul „lumea" în deplina-i polisemie. Fără a ne identifica — de altfel, și natura demersului este alta — cu sistemul susținut de Pamfil și Ogodescu —, vom prelua unele sugestii aplicabile la literatură.

Scanned with OKEN Scanner

În citate căutăm un sprijin menit să ne întărească propriul punct de vedere, clar formulat sau intuit doar ca o nebuloasă în curs de a constitui un cosmos; alteori, dimpotrivă, resimțim o puternică opoziție, prin a cărei combatere ne îmbogățim argumentația. În textul altuia, pentru noi — pentru oricare din noi — *interesant* este doar ceea ce *ne interesează*. Am fi vrut să subliniem pronumele de două ori! Spune-mi ce citezi, ca să-ți spun cine ești. Cititorul e rugat să nu fie scandalizat de alura ușor ludică a acestor rînduri. Jocul ține și el, precum o voi arăta într-un studiu cuprins în cartea de față, de polifonia persoanei. Autorii francezi pot profita de omofonia cuvintelor *eu*: „je" și *joc*: „jeu" (acesta din urmă, firește, în polisemia-i cunoscută), pentru a vorbi despre *Le je(u) de l'énonciation*. Eul enunțării și jocul său — nu doar zbenguială, desigur, ci și deplasare, teatru interior etc. etc. — se apropie de ceea ce se va înțelege prin conceptul de polifonia persoanei. Iată, în sfîrșit, scurtul citat din Jean Le Galliat și Simone Lecointre: „Dans l'écriture s'accomplit la triple transformation de la rélation à l'autre, au monde et à soi, dans une assomption progressive du sujet de l'énonciation"[11]. Înainte de a-l comenta, aduc în sprijinul aserțiunilor de mai sus cu privire la psihologia citării încă un citat — din Jacques Lacan: «Finalement c'est à l'ntersubjectivité du „nous" qu-il assume, que se mesure en un langage sa valeur de parole [...] Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question"[12]. Se știe însă că omul se întreabă și-și răspunde sieși — fapt, cum am mai spus, de experiență curentă —, ceea ce înseamnă că fiecare individ este în mod necesar divizat, că fiecare *eu* constituie un *noi*. Vorbirea interioară — exteriorizată în text de către scriitori — nu poate fi decît polifonică. Există însă o istorie a acestei polifonii, pe care în punctele sale nodale îmi propun s-o urmăresc în paginile ce urmează pe parcurs de aproximativ un secol — nu strict cronologic, ci după-anumite linii de forță ce aparțin, dacă mi se permite, propriei interiorități a autoarei —, și care ar putea fi subintitulată „Mărirea și decăderea — sau creșterea și descreșterea — persoanei (a individualității) în raport cu dezvoltarea, apogeul și criza capitalismului din România".

Să revenim însă la citatul din *Le je(u) de l'énonciation*.

Prima întrebare: subiectul enunțării este cel care scrie sau și cel care trăiește înainte de a fi scris? Cu alte cuvinte,

Scanned with OKEN Scanner

putem continua să izolăm eul creator de eul privat? Credem că nu. Chiar semioticienii francezi vorbesc despre o transformare a relației cu *sine*, chezașă înălțării glorioase (sensul cel mai exact al francezului „assomption") a „subiectului enunțării", adică a creatorului. Persoana creatoare există și devine ca atare, în mod progresiv, precum se spune, schimbînd sau cel puțin modificînd cele trei entități ontice fundamentale: ceilalți (interlocutorii), lumea (cosmosul dar și societatea) și eul empiric (persoana). Putem nota prin pronume și celelalte entități: *tu* și *el/ea*. Prin scriitură, tustrele devin EU-TU-EL, adică se ridică la rangul unor instanțe reprezentative. Totodată însă, e necesar să adăugăm, persoana creatoare intropatizează cele trei instanțe — fenomen ce nu reține atenția celor doi autori citați, deși se cere considerat definitoriu pentru caracterul ei polifonic.

Trecînd mai departe la alte cercetări afine, desprindem din lucrarea lui M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, cîteva observații cuprinse în capitolul „Romanul polifonic al lui Dostoievski și prezentarea lui în literatura critică": „Pentru critica literară, opera lui Dostoievski apare scindată într-o serie de construcții filosofice autonome și reciproc contradictorii, susținute de către eroii săi". Și apoi: „Pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentica polifonie a vocilor cu valoare plenară constituie într-adevăr principala particularitate a romanelor lui Dostoievski"[13]. După opinia noastră, o ierarhizare a „vocilor" și a „conștiințelor", oricît de „autonome", regizează totdeauna relațiile intra- și intersubiective după schema EU-TU-EL. Nu este aici timpul și locul să analizăm opera lui Dostoievski, dar mă îndoiesc că ea n-ar acționa, fie și într-un fel cu totul particular, și în acest caz.

Este momentul să justificăm titlul ales. Nu „polifonia personajelor", cu toate că problema nu va fi ocolită; vom trata însă eroul literar în calitatea lui de „persoană", fie și fictivă. Am dat titlul de „Polifonia *persoanei*" în primul rînd pentru că toate „vocile" sînt emanații ale autorului care le inventează și le orchestrează, modulîndu-și propria „voce". În consens cu tendința recentă de readucere în prim-plan a „celui ce scrie", ca reacție față de o anume fetișizare a „scriiturii", îmi axez deci cercetarea pe statutul individual al conștiințelor ce alcătuiesc un text. Și, încă o dată, accentul e nevoie să fie pus pe integralitatea persoanei creatoare. Să recitim mai atent citatul

Scanned with OKEN Scanner

din Malraux de la începutul acestor *Cîteva precizări*. Jean-Jacques îi este opus lui Rousseau, dar ceea ce îl constituie pe scriitor este transformarea, prin artă, a unei trăsături personale: „ruşinea", din umilă în orgolioasă, adică asumată şi proclamată, nu suferită în ascuns, dar nicidecum abolirea ei. Factorul EU, în cazul acesta, este potenţat, tinzînd să se impună ca EL, deci ca model de umanitate. Important este că firea lui Jean-Jacques nutreşte de la început şi în mod permanent existenţa, structura stilistică a lui Rousseau. Autorul însă este şi rămîne Jean-Jacques Rousseau!

Accentuarea caracterului de *persoană* al creatorului vrea să mai spună că toate personajele, oricît s-ar baza pe observarea exteriorităţii şi oricît ar fi de diferite, atît între ele, cît şi faţă de concepţiile, gusturile, impulsurile celui ce le inventează, se găsesc *înăuntrul* său. O conştiinţă le dăruieşte un chip, o voce, o „stare civilă", un destin. Esenţială este vocea; nu că personajele ar fi „caracterizate prin vorbire", faptul e secundar, ci că singurul mod de a le institui este discursul, adică textul. Aşadar, enunţul atribuit altuia ca şi enunţarea ce îl instituie, îl figurează, există întîi *în* autor şi *pentru* autor; apoi, într-o fază mai înaintată a procesului creator, cînd se trece la regia textului în vederea accesului la cititor, *pentru alţii* şi doar în final, după apariţia cărţii, începe existenţa *în* sine şi *pentru* sine a personajului, persoana creatoare estompîndu-se. Pe scurt, vocea auctorială şi vocile personajelor alcătuiesc împreună o polifonie, conţinută în şi determinată de eterogenitatea persoanei în general. Funcţionează, în acest sens, pe lîngă multiplicarea lui EU în „euri" diverse, şi factorul TU: capacitatea de a se pune în locul altuia, de a-l concepe, cum spune şi Max Scheler, pe *tu* ca pe un *eu*, dar şi factorul EL, modelul de umanitate pe care îl alege şi îl propune, după Jean-Paul Sartre, fiecare individ. Creativitatea are o bază naturală în structura profundă a fiinţei umane.

Revenind la M. Bahtin, trebuie subliniată „pluralitatea vocilor" în cadrul unei conştiinţe unitare, fie primară, adică aparţinînd autorului, fie derivată, atribuită deci personajelor. Celebrul poetolog, cu influenţă covîrşitoare asupra orientării studiilor literare din anii 60—80, mai scrie în capitolul citat: „În fiecare glas ştia să deslușească două glasuri cu greutate în dispută" (p. 44). Polifonia ar fi redusă la bivocalitate. De altfel, tendinţa reducerii la un sistem binar este caracteristică şi

Scanned with OKEN Scanner

semanticii lui Greimas. Dar nu aceste fapte ne reţin atenţia aici. Ceea ce vrem să subliniem este că persoana, respectiv personajul, dispune în mod necesar de *trei* instanţe sau voci distincte, uneori — dar nu în mod necesar — aflate în stare conflictuală. Una sau alta din aceste voci, TU sau/şi EL pot fi estompate sau deteriorate. Mă întreb dacă nu cumva şi EU poate fi dominat pînă la înlocuire de o altă voce, prin cedarea în faţa presiunii modelului. Exemplul cel mai pregnant pentru substituirea identităţii de către ileitate printr-un cameleonism extrem se află, poate, în piesa *Cîntăreaţa cheală* a lui Eugen Ionescu. Cazul este, evident, comic. Alteori însă, cum vom vedea pe parcursul eseurilor cuprinse între copertele acestei cărţi, pierderea tuităţii sau a ileităţii modelatoare constituie drame cu atît mai zguduitoare cu cît identitatea este mai lucidă şi mai afectată de mutilarea suferită.

Polifonia persoanei e dată de capacitatea oricărei făpturi umane de a se trăi, într-o multitudine de ipostaze, în relaţie cu sine însăşi, cu semenii săi, cu întreaga ambianţă social-istorică a timpului, a cărei „emanaţie" şi este, de fapt. Pe o asemenea capacitate se întemeiază creativitatea ca forţă imaginantă şi semnificantă. Persoana polifonică este emiţătoare a noosferei.

În lucrările anterioare[14], axîndu-mi cercetarea asupra textului, am utilizat termenii de *identitate* vs *alteritate*, aceasta din urmă divizată în *alteritate complementară* vs *alteritate absolută*, cărora le corespund în linii mari instanţele EU-TU-EL, putînd fi denumite şi *identitate* sau *ipseitate*, *tuitate* şi *ileitate*. În cursul analizelor, din necesităţi stilistice, vom utiliza unul sau altul din termeni, insistînd totuşi asupra caracterului tripartit exprimat de sistemul pronominal, întrucît abordez problema din alt punct de vedere, mai apropiat de psihologia antropologică decît de semiotică. De altfel, în ultima lucrare, analizînd ipostazele *eului* şi coexistenţa mai multor tipuri de discurs la Bacovia, m-am apropiat de tipul de cercetare propus aici.

Dacă relaţia tripartită EU-TU-EL guvernează structura persoanei, reflectîndu-se în text, mai trebuie precizat că fiecare *eu*, *tu* şi *el*, ca subiect al enunţurilor pot fi teoretic infinit de mulţi; instanţele interioare designate prin pronume sînt tot multiple. Mă refer la disponibilitatea oricărui ins de a se imagina, de a se simţi sau de a se dori pe sine în mai multe

Scanned with OKEN Scanner

variante, deci ca *euri* virtuale, activate în reverie, vis, monolog interior etc. De asemenea, TU poate constitui o pluralitate de alter-ego-uri ce se opun, sînt de acord sau ridică probleme, determinînd deciziile *eului*. În „dezbaterea de conștiință" argumentările pe care omul le invocă, sprijinind, revocînd sau rectificînd o opțiune, dovedesc existența unei tuități interioare plurale. Factorul EL nu este nicidecum unic și monolitic. Ne gîndim, de pildă, la faptul că un om, în cursul dezvoltării sale, mai ales în pubertate și adolescență, are mereu alt „erou preferat" după care încearcă să se modeleze.

Proiectarea în afară a „vocilor", întruparea, concretizarea, figurarea lor prin diferite mijloace caracterizează literatura, deosebind persoana creatoare de persoana privată.

Pe aceste baze, în opera literară se disting următoarele relații fundamentale:

EU – TU

Situația-prototip: autorul/eroul — iubita. Structura de adîncime e a unui proces de comunicare, emițătorul așteptînd din partea receptorului: a) să fie înțeles: decodat; b) să primească un răspuns, să intre în comunicare: schimbare consecutivă a lui EU în TU și a lui TU în EU; c) răspunsul să fie favorabil: exigență transsemiotică.

În relația EU-TU intervine termenul de confruntare EL și astfel procesul se mută din planul semiotic pe acela ontic. Emițătorul — emițător al iubirii, nu doar al vorbirii — așteaptă ca receptorul *să fie* într-un anumit fel, nu numai *să răspundă* conform exigențelor comunicării. EL/EA constituie modelul ideal — avînd ca nucleu cel mai adesea unul din prototipurile epocii — pe care EU dorește să-l găsească realizat în TU. Frustrarea intervine cînd persoana concretă *tu* nu îndeplinește proiectul *eului* de a transfera asupra partenerului ceea ce consideră mai bun în „persoana" umană.

Relația de tuitate este de două feluri: 1) narcisistă (dominantă în epoca de care ne ocupăm — circa 1820—1940 —, exemplul cel mai concludent fiind Anton Holban); 2) dialogală (la Ion Budai-Deleanu și, desigur, la unii autori contemporani care nu intră în aria cercetării de față). A admite sau nu că

Scanned with OKEN Scanner

„celălalt“ să fie „altfel“ e un lucru ce determină tipurile principale de transfer: *eul* dorește să găsească în *tu* factorul EU (relație narcisistă), factorul TU (relație dialogală), respectiv factorul EL (relație de idealizare — aceasta din urmă însă putînd fi considerată o variantă a primului caz, întrucît *eul* încearcă să imprime asupra partenerei sau partenerului propria concepție, imagine sau fantasmă, limitîndu-i șansa de a se afirma ca egal, deci ca *eu* autonom).

EU – EL

Situația-prototip: fiu-părinte. Dominant aici e planul ontologic, *eul* confruntîndu-se cu o structură gata constituită, în raport cu care se modelează, conform unei opțiuni axiologice, prin tendința de identificare sau, dimpotrivă, de negare. *Eul* în situație simbolică de fiu nu are altă posibilitate de a deveni EU pentru sine și pentru alții decît determinîndu-se în raport cu un alt EU, care i se prezintă obiectivat în EL, deci ca exemplu, model, în situația simbolică de părinte. Ca structură de adîncime, emițătorul este *el* (în cazul cel mai des întîlnit, deci al unei persoane concrete), comunicîndu-se pe sine ca EL, adică normă de conduită. Dar *eul* care receptează acest mesaj este prins în conflictul dintre dorința de a deveni propriul său emițător și dorința de a intra în dialog, deci de a-l converti pe EL în TU. În primul caz, termenii reali sînt EU și TU și termenul ideal: EL; în al doilea, termenii reali sînt EU și EL și termenul ideal: TU. Termenii ideali reprezintă învești mîntări ale eului, realizate în text prin diferite procedee: descriere, portret, metafore etc. Dacă notăm cu majuscule pronumele reprezentînd instanțele interioare și cu minuscule pe acelea reprezentînd persoanele concrete, putem afirma că uneori *eul* dorește să se reflecte în *tu* învești mîntat în EUL modelat conform unui EL, alteori se autodetermină prin atitudinea de refuz sau de acceptare a învești mîntării în persoana-model oferită de *EL*, dorind să devină *tu* pentru *el*. Altfel spus, dacă raportul EU-TU este nuanțat de dorința transformării termenului al doilea în EL/EA, raportul EU-EL este colorat de tendința convertirii termenului relaționat în TU. Dar relațiile sînt mult mai numeroase și mai complicate, iubita prezentîndu-se uneori ca alteri-

Scanned with OKEN Scanner

tate ideală ce nu răspunde impulsului de transformare în alteritate complementară. Pe parcursul analizelor, aceste fenomene vor reieși mai clar decît din scheme abstracte.

Adoptarea unui model înseamnă, firește, năzuința eului spre un ideal, întruchipat fie într-o personalitate marcantă, fie într-un personaj precis profilat într-o operă de mare răsunet. Astfel, perioade întregi ale culturii europene sînt modelate în adîncul lor de prototipuri celebre ca Cezar, Napoleon, Lord Byron, Werther, Faust, influența acestora nelimitîndu-se la un mimetism exterior, ci dînd naștere la un adevărat stil de viață cu numeroase repercusiuni modelatorii în artă și literatură.

Atracția sau repulsia eului față de autoritatea unui anume model sau altul este determinantă pentru structurarea persoanei. Uneori atitudinile sînt amestecate, „iubirea" și „sila", după termenii lui I. Slavici[15], designînd felul cum resimte o ființă presiunea altora, acționînd uneori simultan și alcătuind fascinația.

În text, ileitatea (factorul EL) poate fi: a) abstractă (set de calități și reguli de conduită — vezi G. A. Rosetti și Tudor Vianu); b) întruchipată (personajele de roman și nuvelă, dar și ipostazele eului, la Eminescu și Bacovia); c) metaforizată (Dan Botta, I. Vinea, M. Blecher).

Vom urmări în eseurile noastre evoluția aparent paradoxală de la polifonia impersonalismului (Eminescu) la monofonia personalismului (Blecher), evoluție care se explică prin transformarea societății capitaliste din România, cu consecințe asupra rolului și locului conferit individului și cu scăderea prestigiului oricărei autorități supraumane sau suprapersonale. În procesul de reechilibrare a triadei EU-TU-EL, s-ar putea ca factorului TU să-i revină rolul principal, întrucît, în societatea noastră nouă, individul întreține tot mai mult relații de tuiate atît cu semenii cît și cu colectivul. În fața cosmosului chiar, atitudinea devine tot mai pronunțat interogativă, cunoașterea obligînd „necunoscutul" să răspundă și, totodată, să-i pună lui, insului, alte și alte probleme. Tuitatea — să nu uităm — implică iubire, respect reciproc, simț al datoriei.

Avem convingerea că persoana determinată de perioada istorică ulterioară celei circumscrise în paginile aceste cărți va fi prin excelență persoana dialogului.

Scanned with OKEN Scanner

FEMEIA, ACTRIȚA ȘI LUNA

„Cîți oameni sunt într-un singur om?“ se întreabă Eminescu/Dionis/Dan. Și răspunde: „Tot atîția cîte stele sunt cuprinse într-o picătură de rouă sub cerul cel limpede al nopții. Și, dacă ai mări acea picătură, să te poți uita în adîncul ei, ai revedea toate miile de stele ale cerului, fiecare — o lume, fiecare cu țări și popoare, fiecare cu istoria evilor ei scrisă pe ea — un univers într-o picătură trecătoare“[1]. Iar filosoful din fragmentul *Archaeus* spune, la rîndu-i: „Cu toate schimbările ce le dorește un om în persoana sa, totuși ar vrea să rămîe el însuși ... persoana sa. Am cunoscut oameni, ce doreau a fi mai frumoși (cîte femei!), mai cuminți (cîți oameni de stat!), mai geniali (cîți scriitori); am cunoscut unii, cari aveau dorințe de Cesar, în cari se grămădeau visurile de glorie a lumii întregi ... dar ei vroiau să fie tot ei. Cine este și ce este acel *el* sau *eu*, care în toate schimbările din lume ar dori să rămîe tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții“. Polifonia persoanei este caracterizată în două aspecte esențiale: profunzimea „eurilor“ ca diversitate a trăirilor, impulsurilor, aspirațiilor, închipuirilor în mai multe ipostaze etc. și dorința de desăvîrșire a uneia din calitățile considerate de persoană drept capitale, cu condiția, subliniată, a păstrării individualității. Eterogenitate în unitate — iată cum s-ar putea caracteriza viziunea eminesciană asupra persoanei.

Tot în *Archaeus*, bătrînul filosof mai pune întrebarea: „Cînd privești o fisionomie ciudată, îți vine de sine întrebarea: oare cum dracu-o fi gîndind acest om?“[2]. A-i răspunde detaliat, înseamnă a scrie roman. Polifonia persoanei epice este cu totul alta decît polifonia persoanei lirice. Sperăm să nu șocăm

inv. 182670

Scanned with OKEN Scanner

peste măsură dacă vom începe studiul de față întrebîndu-ne de ce Eminescu, deși a dorit-o, n-a izbutit să devină nici romancier, nici dramaturg. Emitem ipoteza că una din cauze, probabil principala, constă în faptul că, polifonia persoanei proprii fiind prea puternică și complexă, el s-a proiectat pe sine în multiple ipostaze interșanjabile (Dionis-Dan în *Sărmanul Dionis* și numeroase altele, pe care le vom indica pe parcurs), fără însă a reuși să se eclipseze în fața unei figuri întru totul diferite de a sa, imaginîndu-și ce gîndește celălalt, ce simte, ce lume poartă în sine. Eminescu era un prea mare poet, pentru a putea fi și altceva. El este și rămîne poetul absolut al literaturii române. Numai arătînd cu franchețe ce nu a fost, putem demonstra convingător ce a fost: poet. Or, la un poet prevalează — cum se știe — factorul EU. Eminescu are cel mai multiplu, cel mai bogat EU. L-a căutat pe CELĂLALT, în ipostază de TU, în femeie, de aceea vom dedica cercetarea noastră acestei probleme.

Mai întîi să precizăm că Eminescu a știut foarte bine ce este un roman modern. Definiția cu care-și începe încercarea epică *Geniu pustiu* este extraordinară și e valabilă și azi: „Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile, care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult sgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din asta poesia ce poate exista în ele și iată romanul“[3]. Dar ceea ce realizează este cu totul altceva. Este descrierea unui vis, a unei suprapuneri de vise. Scenele de măcel ale revoluției din 1848 în Ardeal — ele însele proiecții de coșmar ale uneia din vocile eminesciene, atribuită aici lui Toma Nour — sînt astfel re-văzute de erou: „Îmi părea că trecusem printr-o poveste cu smei și crudelități, dar în al căror cuprins pe alte locuri și alte țărmuri, amanții rătăcesc de-a-lungul lor în umbra și verdele dumbrăvilor, cu fețele argintate de lumina unei palide lune ce zîmbește prin nori, și înseninate trist de plăcutele visări ale amorului. Era noaptea aceea un roman cavaleresc fără înțeles — din evul mediu, dar în care nu mai eram în stare de-a transpune tablourile colorate cu sînge, cu foc și cu negrul-vînăt-roșu al fumului, care trecuse turburi cu hîdoasele lor fețe de mort, cu satanicele roșii fețe vii, ce trecuse pe dinaintea ochilor mei“ (p. 209). O altă voce vorbește aici — a lui Eminescu deopotrivă ca și a lui Toma Nour. Răz-

Scanned with OKEN Scanner

bate la suprafață reveria unei feerii dominate de lună. Ar fi multe de comentat în legătură cu această eboșă de roman; unele aspecte le vom trata în cursul studiului, altele însă le vom lăsa pe seama altor exegeți, cum ar fi, de pildă, asemănarea fizică frapantă între Toma Nour și Tasso. În orice caz, romanul e semnificativ pentru începuturile procesului de ficționalizare a eului, prin care *geniul pustiu* se umple de glasurile propriei persoane, devenind *geniu plenar*. Dar *eul* este, precum am arătat în *Câteva precizări*, o relație între EU-TU-EL. La marii poeți lirici în general și la Eminescu în special alteritatea este polarizată de două entități fundamentale: Absolutul și Femeia. Ne vom ocupa în cele ce urmează de rolul acesteia din urmă în constituirea noosferei eminesciene.

În evoluția artei europene — a poeziei lirice îndeosebi — atitudinea poetului vizavi de femeie caracterizează poziția sa față de lume, raportului dintre EU și ființa iubită subsumîndu-i-se, printr-un maximum de intensitate emoțională, tot ce în această lume pentru poet reprezintă valoare. De aceea romanticii germani, îndeosebi seraficul Novalis și tînărul Schlegel, au și substituit antiteza cosmogonică fichteiană *eu* vs *lume* prin antiteza, cu raportare mult mai intimă, EU-TU, ființa iubită reprezentînd în concepția lor un adevărat extract al cosmosului. Portretul femeii, privit în dezvoltarea sa, ne poate astfel desluși, pe o coordonată principală, însuși procesul de constituire și desăvîrșire a persoanei polifonice creatoare în raport cu existența.

Ne oprim întîi la antiteza romantică *înger* vs *demon*. Astfel în *Făt-Frumos din lacrimă* (1870) structurile romantice ale basmului ca atare — consecventă variație pe tema luptei binelui împotriva răului, cu triumful binelui — oferă largi posibilități de dezvoltare a fanteziei în etapa juvenilă. Aici domină, firește, modelul cultural al femeii înger sau demon și mai puțin modelul intim obținut prin experiență personală. Conceptul din urmă se cere însă nuanțat: cunoașterea vieții nu-i constituie unicul conținut; trăirea interioară dă adesea răspunsuri intense și bogate la stimuli exteriori relativ slabi. În sensul acesta, *Făt-Frumos din lacrimă* este rodul experienței personale a unui adolescent care visează nu încă femeia, ci feminitatea. Anumite particularități ale textului atestă pregnanța unor obsesii. Prototipul angelic al epocii generează o reverie axată pe imaginea unei femei blonde, pale, cu pielea străvezie

Scanned with OKEN Scanner

prin care se străvăd venele — tipul clorotic al vremii —, în veşminte ce nu sînt de pe această lume, învăluită într-o ceaţă strălucitoare, înmuiată în lumină selenară; o *dolce morbidezza* face parte din fizionomia ei: „Părul ei cel galben, ca aurul cel frumos, cădea pe sînii ei albi şi rotunzi — şi din ochii ei albaştri şi mari curgeau şiroaie de mărgăritare apoase pe o faţă mai albă ca argintul crinului. Lungi cearcăne vinete se trăgeau împrejurul ochilor, şi vine albastre se trăgeau pe faţa ei albă ca o marmură vie"; „Haina ei albă şi lungă părea un nor de raze şi umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe cînd o cunună de mărgăritărele era aşezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele lunii, ea părea muiată într-un aer de aur [...] faţa ei de-o paloare umedă ca ceara cea albă, mînile mici şi unite pe piept, părul despletit şi răsfirat pe sîn, ochii mari, închişi şi adînciţi în frunte, astfel ea era frumoasă dar părea moartă"[4]. EA este în primul portret, mama, în al doilea, iubita. Am grafiat, convenţional şi metodologic, pronumele cu majuscule, spre a atrage atenţia că e vorba de un model intropatizat al feminităţii, de un obiect fantasmatic al dorinţei şi nu de „personaje", fie ele de basm.

Aşadar, mama şi iubita par surori gemene. Explicaţia nu se află nicidecum în complexul oedipian (Raluca Eminovici era brună). Modelul de frumuseţe al epocii, evident, influenţează portretistica eminesciană, acţionînd asupra unuia din straturile conştiinţei creatoare, dar aceasta nu s-ar întîmpla fără complicitatea adîncurilor sufleteşti. Ne mărginim deocamdată să enunţăm problema. Recurenţa fenomenului ne atrage atenţia. Iată, în nuvela mai tîrzie, *Sărmanul Dionis* (1873), „Mumă-sa, o femeie palidă, naltă, blondă, cu ochi negri" le anunţă pe cele două Marii, fiica preotului, „înger alb", pe care o adoră Dionis, şi fiica spătarului Tudor Mesteacăn, „un înger blond"[5], iubita lui Dan. Idealul blond-angelic este dat de la început în textul nuvelei drept pură reverie, iscată din dorinţa de a iubi: „Să iubească — ideea aceasta îi strîngea inima. Cum ar fi ştiut el să iubească! Cum ar fi purtat pe mîini, cum s-ar fi închinat unei copile care i-ar fi dat inima ei! *Adesea şi-o închipuia pe acea umbră argintie cu faţa albă şi păr de aur* — căci toate idealele sînt blonde — şi parcă simţea mînuţele-i calde şi înguste în mîinile lui, şi parcă-i topea ochii sărutîndu-i, şi parcă i se topea sufletul, fiinţa, viaţa, privind-o... vecinic privind-o" (p. 95, s.n.).

Scanned with OKEN Scanner

Tipologia feminină în romanul postum *Geniu pustiu* se menține divizată în antiteze romantice, împărțind categoric oamenii și chiar sentimentele și trăsăturile lor sufletești — eurile lor multiple, am zice — în opoziții nete între spiritual și carnal, divin și demonic, scriitorul optînd totdeauna pentru ceea ce e luminos și curat. Contrastele se realizează nu numai prin detaliul epic, ci și prin precizări sociale, firește, în cadrele viziunii romantice. Apare și antiteza „virtutea zdrențuită" vs „prostituția îmbrăcată în mătase". Poesis — mereu „înger blond" — este victima mizeriei, încadrîndu-se în tipul femeii ce-și jertfește sentimentele curate și mîndria pentru a salva un părinte drag.

Se cere precizat că valorile morale nu sînt extrinseci, ci fac parte din sistemul imagistic eminescian. Ele sînt semnificante în opoziția fundamentală *identitate* vs *alteritate*, transcrisă ca *autenticitate* vs *non-autenticitate* (cu variantele: *minciună*, *vis*, *iluzie* etc.) respectiv, în cadrul romantic al primei etape eminesciene, ca antiteză *ideal* vs *real*, *bun* vs *rău*, *ea* vs *tu*. Dar opoziția fundamentală, bazată pe relația *eu-tu-el/ea*, arătată la începutul eseului, nu caracterizează doar romantismul, ci o întreagă linie de dezvoltare a literaturii structurată pe obsesia „modelului".

Relația *eu-tu-el* grefată pe opoziția *autenticitate* vs *non-autenticitate* nu se limitează la romantism. Ca să recurgem la un exemplu extrem „tropismele" Nathaliei Sarraute reprezintă polul „autenticității" față de „non-autenticitatea" comportării și dialogului obișnuit. Și, să nu uităm, N. Sarraute vorbește despre un „eu" de adîncime, de fapt „on", un fel de el/ea de ultimă extracție, față de care eul superficial nu este decît un „tu" degradat. În felul acesta, autoarea *Erei bănuielii* se situează pe linia „modelului", spre deosebire de alți autori ai, de acum, tradiționalizatului nou roman francez, ce se înscriu pe linia „jocului". Am făcut această paranteză, spre a sublinia mai puternic caracterul semiotic al opozițiilor din proza literară eminesciană.

Un alt important motiv romantic ce se cristalizează în *Geniu pustiu* este motivul beatificării prin moarte a femeii ca mod de rezolvare și depășire a contradicțiilor între real și ideal. Sofia apare învestită în moarte cu atributele unei frumuseți supraterestre, iar Poesis, prin sinuciderea ispășitoare, este în-

Scanned with OKEN Scanner

nobilată anticipat în viziunea lui Toma Nour. Vom reveni asupra problemei.

Un tip deosebit de interesant în acest roman ne întîmpină în Maria, fata preotului, în descrierea căreia demonicul și angelicul se îmbină, demonicul apărînd ca o metamorfoză a angelicului în auto-apărare, sideralizîndu-se apoi prin martiraj. Chiar și imaginea ei beatificată în mijlocul îngerilor are atît atributele fizice ale tipului demonic: „acel păr negru și despletit", precum și pe cele spirituale: „acea tristețe adîncă și sublimă . . . acea disperare fără margini" (p. 211).

Ambivalența înger-demon reapare și în *Cezara,* din nuvela cu același nume[6], care întruchipează într-un dozaj mobil cele două tipuri fundamentale ale romantismului. Portretul fizic este al prototipului ideal, blond, cu fața de o pală transparență prin care se zărește păienjenișul vinelor, dar cu o nuanță demonică în ochii „de un albastru întuneric, care sclipesc în umbra genelor lungi, și devin prin asta mai dulci, mai întunecoși, mai demonici" (p. 120). Iubirea ei pentru mîndrul și rece Ieronim oscilează puternic, pe intervale bruște, între dorința răscolitoare, pătimașă și duioșia interiorizată. Aceste aspecte sînt demne de a fi reținute, întrucît aici demonicul nu se confundă cu răul și nu exclude în chip antitetic binele, prezent în același personaj. După cum se va vedea mai tîrziu, nu ipostazele angelic-demonice ale femeii vor constitui, în cele din urmă, polii între care eroul liric este obligat să aleagă; locul lor va fi luat treptat de o mult mai subtilă și mai tragică contradicție.

Semnalata ambivalență a tipului feminin din *Geniu pustiu* pătrunde, în timpul elaborării *Cezarei,* și în poezie, ajungînd prima dată la o înaltă expresie artistică în *Venere și Madonă* (1870). În aceeași ființă coexistă atributele angelicului și ale demoniacului, bunăoară ochii negri și părul blond etc. Mai departe, caracteristică este aici atît atașarea intimă a poetului față de obiectul inspirației, precum și intenționalitatea vădită a idealizării prin poezie a răului real: „Am văzut fața ta pală de o bolnavă beție, / Buza ta învinețită de-al corupției mușcat, / Și-am svîrlit asupră-ți, crudo, vălul alb de poezie / Și palorii tale raza inocenței eu i-am dat"[7]. Revolta ce demască esența negativă sub aparența iluzionării se convertește apoi iar, prin pasiune, în reafirmarea dualității real=rău vs ideal=bun.

Dimpotrivă, desprins de tot ce-i pămîntesc, carnal, trecă-

Scanned with OKEN Scanner

tor, chipul iubitei este apoteozat în *Mortua est* exclusiv în aura sublimului. O dată cu trecerea într-o lume în care realul nu mai poate contrazice idealul de puritate și frumos, creat de fantezie, făptura ei este făurită toată din strălucire: „o umbră de argint, / Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină / În haina albastră stropită cu aur“ (p. 38).

Mai trebuie remarcat și caracterul prin excelență vizual al portretului femeii-ideal. Termenii de comparație sînt aleși consecvent din domeniul astralului: raze, lumină, stea, al metalelor nobile: aur, argint, al materiilor sculpturale: marmură, ceară, iar cromatismul este alcătuit din culorile cele mai reci și mai înalt spațiate: alb, galben, albastru. Se obține astfel un sentiment indubitabil de îndepărtare, de inaccesibilitate, pe scurt, de prototip romantic ideal; se obține, așadar, un efect de sublimare a femeii.

Deși publicat în 1873, poemul *Împărat și proletar*, fiind rod al unei elaborări de durată, aparține prin multe caracteristici perioadei vieneze de fervoare revoluționară a poetului, bunăoară prin felul cum apare imaginea femeii. Unul din motivele de mare intensitate ale răzvrătirii proletare împotriva „orînduirii celei nedrepte“ este coruperea purității feciorelnice a tinerelor din clasele de jos: „Ei chiamă-n voluptatea orgiei zgomotoase / De instrumente oarbe a voastre fiici frumoase“ (p. 59). Patima carnală e asimilată Venerei, suscitînd revolta anarhică: „Sfărmați statuea goală a Venerei antice“. Unitatea de motive cu episodul Poesis din romanul *Geniu pustiu* și cu antiteza din *Venere și Madonă* e limpede. Ceea ce aduce însă nou acest poem este transfigurarea în luptă a femeii, după ce secole de-a rîndul fusese victima corupției și-a mizeriei: „. . . flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate / Sfințește a ta viață de tină și păcate“. Și cromatismul este altul, femeia apărînd într-un colorit sumbru și încrîncenat de roșu și negru.

Eminescu este, cum vedem, conștient de existența răului în lume. Dar de fiecare dată el refuză acest rău, încercînd să-și salveze idealul, înălțînd realul în sfera idealității și transfigurîndu-l prin puterea poetizantă a iubirii *(Venere și Madonă)*, prin moarte *(Geniu pustiu*, episodul Poesis, *Mortua est)* și prin revolta socială *(Împărat și proletar)*.

Un moment de mare însemnătate în definirea evolutivă a viziunii eminesciene asupra femeii îl constituie, după părerea noastră, apariția în lirica sa a unui nou tip, mai pămîntesc, mai

Scanned with OKEN Scanner

realist al femeii, începînd cu *Floare albastră* (1873). Să fie o întîmplare că la această poezie lipsește aproape cu desăvîrșire materialul de atelier? Pînă și metric poezia se deosebește de tot ce a publicat poetul pînă atunci. Și, o dată cu spontaneitatea lirică a versului, iubita nu mai este propriu-zis descrisă, ci chipul ei e animat prin note de șăgălnicie, prin gesturi particularizante, care reliefează și atributele fizice, dar mai ales atitudinile sale bine individualizate. Și, bineînțeles, dacă în poeziile anterioare iubita apărea intangibilă, ca icoană sau statuie, aici dimpotrivă ea capătă dimensiunile psihologice reale și comportamentul unei ființe vii și calde, desfășurîndu-și tandrețea și gingășia în mijlocul naturii: „Eu, pe-un fir de romaniță / Voi cerca de mă iubești / Și de-a soarelui căldură / Voi fi roșie ca mărul. / Mi-oi desface de-aur părul / Să-ți astup cu dînsul gura“ (p. 55). Dinamizarea motivelor prin umanizarea tipului e evidentă. Finalul poeziei, la perfectul compus cu trecere bruscă la prezentul concluziv: „Și te-ai dus dulce minune, / Și-a murit iubirea noastră, / Floare albastră! floare albastră! . . . / Totuși este trist în lume“, raportat la timpul viitor în care se desfășoară chemarea iubitei, conferă întregului o tonalitate de nostalgie de o rară subtilitate. Mai mult, în acest contrast de timpuri găsim de pe acum acel grăunte de îndurerată ironie eminesciană, ce se va dezvolta apoi spre atitudinea de superioritate lucidă față de iluzia că omul își poate găsi fericirea, împlinirea și idealul pe acest pămînt, în cadrele a ceea ce poetul va numi succesiv: „orînduirea cea crudă și nedreaptă“, „o lume de mizerii“ și „cercul vostru strîmt“. Dacă în *Venere și Madonă* Eminescu era profund și sincer atașat de iubita intangibilă, sculptură și icoană, exprimîndu-și tot zbuciumul monocord, și de aceea retoric, în strofe cu predicatul la prezent, cu *Floare albastră* începe acel caracteristic și sinuos proces al distanțării față de bucuriile prea iluzorii ale vieții, specific creației lirice de maturitate a poetului. Caracterul retrospectiv al scenei de dragoste îi dă acesteia o nuanță amară și chiar sceptică, ea fiind pusă sub semnul dezicerii și, ca atare, al neadevărului, al înșelăciunii.

Tipul profund uman de femeie ingenuă și totodată dornică de viață ne întîmpină apoi în *Făt Frumos din tei*, poezie considerată pe bună dreptate de Perpessicius o variantă la capodopera din 1878 *Povestea teiului*. Aici eroina e văzută într-o lumină realistă, scutită de orice atribute supraterestre. Sensibi-

Scanned with OKEN Scanner

litatea vie a poetului descoperă frumusețile gesturilor simple și omenești, sugerînd farmecul lor inefabil: „Ea privi atunci în jos / Trece mîna pe la tîmplă“ etc. Idealul este acum deslușit în poezia naturaleței. După femeia înger sau demon, iată femeia în umanitatea ei spontană și firească. În conturarea acestui tip feminin vedem manifestîndu-se marea personalitate a lui Eminescu, detașată de modelele anterioare și mult mai receptivă la nuanțe, bazată pe cunoașterea directă și autentică a vieții și pe o fantezie nutrită permanent de finețea observației.

Poezia eminesciană se muzicalizează concomitent cu psihologizarea ei, atît exterior: ritm, rimă, melodie, cît și interior, imaginile căpătînd o fluiditate, o gingășie de cîntec. Dorul, ca trăsătură esențială a sufletului feminin, întrezărit încă din *Făt Frumos din lacrimă,* își relevă tot mai evident rolul de ultimă substanță a vieții sufletești a femeii. Dorul e descris totdeauna în mișcarea-i interioară, dezvoltîndu-se din acel „dor fără nume“, specific stării de disponibilitate afectivă a fetei nubile, spre dorul de iubit, sentiment sugerat printr-o relevare de mare finețe selectivă a celor mai caracteristice efecte fizice ale sale: „Inima-i creștea de dorul / Al străinului frumos“ (*Făt Frumos din tei,* p. 66). În *Povestea teiului,* psihologia dorului este urmărită în dinamica ei, în acel complex amestec de bucurie și durere, care este una din cele mai profunde descoperiri ale liricii eminesciene în efortul ei de cunoaștere aprofundată a umanului. Imaginea se interiorizează, puterea ei de a emoționa se exercită prin îmbinări geniale ale celor mai concrete și mai precise senzații fizice cu termeni abstracți, în alăturări inedite, vizînd esența stării sufletești. Un exemplu: „Iară inima-i se împle / De un farmec dureros“. Sau: „De-o durere, de-o dulceață / Pieptul, inima-i se strînge“ (p. 103). Este însuși ritmul respirației, în care se cuprinde preaplinul simțirii. Portretul, alcătuit altădată din aur, argint, marmură și raze de lună, se naște acum din acorduri de farmec și jale, de dulce și de dureros, din gestul sfios al unei mîini și din emoția ce întredeschide buzele. La acest drum ne-am referit atunci cînd am amintit, metaforic, și în antiteză cu plasticul descriptiv, de procesul de muzicalizare a tipului feminin eminescian.

Motivul dorului este de nedespărțit de eroinele lui Eminescu, fiind strîns legat de cele mai multe ori de o trăsătură morală foarte importantă pentru poet, de statornicie, răspun-

zînd aspirației spre ceea ce e veșnic, trainic, sub specia eternului. Pe de altă parte, este adevărat că experiența sa de viață nu-i mai permite auto-iluzionarea și tipurile feminine pozitive, statornice în dorul lor și curate sufletește în sinceritatea și firescul atitudinilor, sînt situate acum tot mai consecvent în basm, în legendă. Ne gîndim mai ales la apoteoza iubirii profunde și ideale din *Călin*. Iubirea din vis se centrează în jurul versului: „Și cînd inima ne crește de un dor, de-o dulce jele“ (p. 82). Imaginea iubitei cu ochii înlăcrimați și cu surîsul pe buze se interiorizează prin sugerarea profundă a stărilor sufletești, menținîndu-se însă, în esență, același tip temperamental de o sensibilitate extremă. Iată, bunăoară, imaginea din episodul nunții: „de noroc i-s umezi ochii“. Într-una din variante, versul suna astfel: „de lacrimi plini i-s ochii“, expresie evident mai exterioară, amintind unele observații de acest fel din proză, pentru ca, în decursul travaliului artistic, să se ajungă la expresia de o infinită delicatețe, concentrată la esență, mai fină în analiză și mai îndrăzneață în asocieri, „de noroc i-s umezi ochii“. În acest poem se creează cu încredere optimistă — poate în modul cel mai strălucit — portretul femeii visate: al idealului posibil de puritate, gingășie, constanță și forță morală. Dar idealul romantic este acum umanizat; frumosul este căutat în ceea ce este viu; piatra se animează, învie și ceea ce a fost odată zugrăvit prin comparații cu marmura cu vine albastre e, de data aceasta sugerat prin notarea vieții ce pulsează: „tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie“.

Tema iubirii triumfînd asupra oricăror opreliști — temă îndrăgită de unii romantici — se întruchipează în poemul *Strigoii* (1876), încadrîndu-se în filiera motivului iubirii care învinge moartea. Regina Dunăreană învinge prin puritatea iubirii deosebirea de nivel dintre viață și moarte, vis și realitate: „S-ajung curînd în cale, s-alătură călări, / Și unul înspre altul se pleacă-n desmierdări“ (p. 97). Faptul nu este totuși fără urmări tragice. Surprinsă de mijirea zorilor, perechea de îndrăgostiți ajunge prada morții celei fără de întoarcere.

Între ideal și real contradicția e ireconciliabilă și viața îi confirmă poetului aceasta fără cruțare. În domeniul fantasticului, hotarul morții poate fi anihilat de iubirea totală, pe cînd în viața de toate zilele granițele între caractere și moduri de a fi opuse sînt de nestrăbătut. Dezbaterea lirică, de aci, se duce în primul rînd în jurul problemei statorniciei, a cinstei în dra-

Scanned with OKEN Scanner

goste. Nu mai e vorba de antiteza între angelic și demonic, ci de un zbuciumat proces de cunoaștere a esenței dincolo de aparențe și de confruntarea acestei esențe cu înaltele exigențe morale, de o dezbatere intimă continuă între aceste exigențe etice, a căror factură este optimistă — căci a dori binele înseamnă întrucîtva și a crede în el — și între luciditatea scrutătoare de adevăr, ale cărei investigații duc, inevitabil în condițiile date, spre generalizarea decepției în pesimism. Astfel, poeziile de dragoste ale lui Eminescu pot fi privite ca acte ale unei drame lirice a cunoașterii. Această dramă a deziluzionării are mereu alte nuanțe și grade de intensitate emoțională.

Atitudinea poetului față de experiența deziluzionării în dragoste este de cele mai multe ori melancolică. Dar melancolia la el e și o formă profund originală a distanțării romantice față de răul și de minciuna din realitate, o ipostază stoică a ironiei nu lipsită uneori de note tragice. Și încă un amănunt semnificativ: această melancolie apare mai des în haina simplă a romanței. În felul acesta rezultă o unitate cu totul aparte între forma poetică aleasă și acest ton grav al superiorității romantice față de precaritatea unei fericiri himerice: „Vîntul tremură-n perdele / Astăzi ca și-n alte dăți / Numai tu de după ele / Veșnic nu te mai arăți“ (*Pe aceeași ulicioară*, 1879), pentru ca în continuare motivul femeii necredincioase să fie exprimat explicit și categoric: „Și în farmecul vieți-mi / Nu știam că-i tot aceea / De te razimi de o umbră / Sau de crezi ce-a zis femeia“ (*ibid.*, p. 112 și urm.). Observațiile noastre anterioare cu privire la distanțarea față de propriile sentimente, atunci cînd obiectul lor s-a dovedit nedemn, credem că se confirmă.

Variantele poeziei *Atît de fragedă* atestă o dată mai mult structura polifonică a persoanei eminesciene. Și accentuăm „persoană“, fiindcă, în cele din urmă, conștiința artistică optează pentru unul din *euri*. Manuscrisele merg în două direcții, divergente atît ca atitudine cît și ca scriitură: una caută a realiza cît mai pregnant gingășia și ingenuitatea femeii, în contrast cu efemeritatea apariției sale, iar alta ia tonuri virulente de autopersiflare, pe tema iubirii-comedie: „S-a sfîrșit acum comedia. / Haida de! bățeți în palme / Nici n-a fost a lui voință / Voi de el să faceți haz / El a vrut să placă damei / Cu gropițe în obraz“. Sau și mai clar: „Am crezut a ta iubire. / E de rîs . . . grozav de rîs“[8]. Ne întrebăm de ce tonalitatea persiflatoare, amar-comică, emanație a unui *eu* sarcastic, nu l-a mulțumit,

Scanned with OKEN Scanner

optînd pentru nostalgia contemplativă specifică stării de reverie? Să fie *eul* care visează mai profund? Să fi acționat și factorul EL ca orizont de așteptare al vremii? Mai degrabă am presupune un proces de compensație. Să ne explicăm.

Se remarcă lesne că, o dată cu conștiința tot mai lucidă a imposibilității fericirii depline, în poezia lui Eminescu sporește măiestria sugerării frumuseții femeii și a farmecului iubirii. E ca și cum *eul* care știe că nimic nu e adevărat și nu e durabil și-ar găsi o mîngîiere insistînd asupra momentelor cînd celălalt *eu* se lăsa prins într-o dulce reverie. Gesturile cele mai obișnuite devin generatoare de emoții erotice, de care poetul își amintește cu o vădită plăcere: „Te urmărește săptămîni / Un pas făcut alene, / O caldă strîngere de mîini, / Un tremurat de gene" (*Ce e amorul?* 1883)[9]. Să fie oare utilizarea persoanei a II-a generale un mod de a distinge între cele două *euri,* cel lucid, și cel ce se complace în miraj, dîndu-i-se glas celui din urmă? Fapt este că inefabilul frumuseții feminine îl subjugă prin farmecul său nespus, dar îl și îndurerează, iubirea rămînîndu-i fără răspuns, fără TU: „Și a iubi fără să speri / De-a fi iubit vr-odată / Întunecă cu lungi păreri / De rău viața toată"[10], se adaugă într-o strofă finală, rămasă în manuscris.

Urmărind transmorfoza chipului feminin în opera lui Eminescu, urmărim de fapt un proces complex de investigație și proiecție lirică. Pentru marele nostru poet, precum am mai spus, în relația EU-TU se reflectă relația generală EU-LUME, pe baza confruntării între aspirație nemărginită și înfăptuire dureros definită. Ar fi greșit însă dacă am vedea în femeie o alegorie sau un simbol al existenței — și atît, la fel cum ar fi greșit să raportăm diferitele întruchipări lirice, cu strictețe, la modelele reale, biografice, deoarece în poezia erotică a lui Eminescu aspectele reale și metaforice, simbolice, se îmbină organic, dragostea slujindu-i drept matca unei vaste experiențe de viață și de gîndire, cît și de reflectare pe planul major al artei a contradicțiilor inerente unei vieți incompatibile în realitatea ei cu idealurile sale de bine și de frumos. S-ar putea urmări, comparativ, și alte transfigurări poetice ale femeii, în cadrul literaturilor din aceeași perioadă. Am remarca atunci, fără doar și poate, raritatea extremă a întruchipării sale artistice ca adevărată tovarășă de viață a creatorului de artă. Să amintim doar, în treacăt, că pesimismul dramei muzicale wagneriene din perioada de creație dintre *Lohengrin* și *Amurgul zeilor* rezultă

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o experiență similară cu aceea a marelui nostru Eminescu.

În *Scrisoarea II*[11] poetul respinge, cu un gest hotărît și plin de superbie, să se integreze corupției morale a vremii și să devină una din multele „voci" salonarde, ce căutau să justifice adulterul. „Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea? Un lanț / Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți"?, se întreabă cu indignare. Caracterul de generalizare a tipurilor feminine, bazat pe cunoașterea vieții și a omului despre care am vorbit mai înainte, e chintesențiat în astfel de versuri: „Azi femeia, ca și lumea, e o școală, / Unde-nveți numai durere, înjosire și spoială".

În variantele *Scrisorii II*, Eminescu spune: „Ce-mi mișca odată viața / Azi îmi pare ironie". Și, în alt loc, singularizîndu-se: „Tot ce mișcă viața altor, / Pentru mine-i ironie"[12]. Destăinuirea ne face să înțelegem mai adînc frumusețea și tragismul imanent firii poetului, dar și al portretelor sale feminine, în care sublimul prototipului visat e așezat sub semnul îndoielii, confruntarea cu adevărul vieții iscîndu-i ironia. Căldura emoțională însă cu care zugrăvește prototipul, ne arată cît de viu trăia în sufletul artistului idealul de bine și de frumos. Astfel, ironia romantică eminesciană se caracterizează printr-o complexă îmbinare a aspirației spre ideal cu amărăciunea lucidă a imposibilității de a-l realiza și cu mîndra neconsimțire de a se împăca cu lumea așa cum este.

Poetica apariție feminină din *Scrisoarea IV*, proiectată în trecut, este una din cele mai frumoase sinteze între tipul femeii înger și tipul femeii-femeie, între prototipul celest și cel pămîntesc al idealului feminin eminescian. Atributele angelice sînt însuflețite de gestul suav: „Pe cînd mîna ta cea albă părul galben îl netează . . .". Dorul se întrupează apoi în răscolitoare îmbinări de opoziții emoționale: „Și cu focul blînd din glasu-ți tu mă dori și mă cutremuri". Acestui tablou poetizat al iubirii în mijlocul unei naturi feeric transfigurate, îi urmează antiteza: minora și prozaica iubire înăbușită în germene de mediu meschin, mic-burghez, care preface toate aspirațiile într-o „proză amară"[13]. Pregnanța sensibilizatoare a scenei, privită dintr-un unghi superior față de ambele personaje, unghiul celui ce cunoaște adevărata față a lucrurilor și suferă din pricina ei, dar nu-și mai face iluzii, este de o profunzime rară, neegalată

Scanned with OKEN Scanner

poate decît de amărăciunea similară din care s-a născut tema bovarismului la G. Flaubert.

În numele unui nobil ideal de comunicare, de înțelegere între oameni, Eminescu respinge aparențele amăgitoare ale dragostei mincinoase. Este deosebit de semnificativ faptul că tocmai acel tip feminin de care poetul a fost mai adînc atașat este demascat pentru inconsistența sa sufletească. Nu tipul demonic al primelor antiteze, ci tipul șăgalnic, de drăgălășenie și senzualitate, cîntat cu nostalgie în *Floare albastră* sau întruchipat cu atîta gingășie în *Povestea teiului,* e negat ca aparență himerică a unui conținut sufletesc minor. Portretul coroziv al seducătoarei din *Scrisoarea V* e evocat cu cele mai pregnante detalii ale farmecului fizic: „Și gropițe face-n colțul ucigașei sale guri“ etc. Femeia ipocrită, cu „zîmbiri de curtezană și cu ochi bisericoși“, îmbină grația seducătoare a tipului șăgalnic cu detalii ce aparțin tipului demonic, bunăoară în memorabila imagine: „Marmura-i cu ochii negri și cu glas de porumbel“ (p. 160).

Poetul se dovedește acum liber de orice iluzie, cît și de influența simbolicii romantice tradiționale. Ceea ce apreciază este esența sufletească: puterea dorinței, combustia, atașamentul indestructibil. Din speranțele sale s-a născut chipul femeii angelice și, după o matură verificare cu realitatea, acela al femeii șăgalnice. Antiteza inițială, romantică, între tipul angelic și cel demonic, a fost îmbogățită la capătul propriei drame sentimentale cu personajul Dalila, îmbinare între cel demonic și șăgalnic. Ca pandant al acestui tip, în cele din urmă, apare într-o îmbinare nouă, dar cu vestigii ale angelicului și șăgalnicului, personajul Cătălina din *Luceafărul.*

Cătălina, în felul acesta, devine centrul întregii tipologii feminine eminesciene. Îmbogățită într-o viață de meditații și suferințe, amara experiență a poetului i-a arătat, în cadrul existenței veacului, incompatibilitatea pe toate planurile între ideal și real. În ciuda acestei experiențe, tot ce este mai bun și mai frumos în femeie e întruchipat în Cătălina și astfel distanțarea romantică primește grandoarea tragicului, poetul rupîndu-și din adîncurile sufletului idealul pe care, în cele din urmă, îl părăsește socotindu-l himeric și mincinos.

Inițial, Cătălina apare în aura celor mai înalte calități de puritate: „Și era una la părinți / Și mîndră-n toate cele, / Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele“ (p. 167 și urm.). În

Scanned with OKEN Scanner

trăirile sale sufletești se cristalizează în imagini de o neegalată frumusețe întreaga psihologie eminesciană a dorului: „Îl vede azi, îl vede mîni, / Astfel dorința-i gata"; apoi, imaginea vizual-afectivă sintetizează sugerarea gestului expresiv, grăitor cu investigarea de profunzime a emoției: „Cum ea pe coate-și răzima / Visînd ale ei tîmple. / De dorul lui și inima / Și sufletu-i se împle". Motivul iubirii în vis, precum și cel al surîsului înlăcrimat, reapar în acest focar al poeziei eminesciene: „Ea îl privea cu un surîs / El tremura-n oglindă [. . .] Iar ea vorbind cu el în somn / Oftînd din greu suspină . . ."

Genial ni se pare faptul că dragostea este „analizată" liric, cînd se referă la Cătălina, pe cînd sentimentele lui Hyperion sînt sugerate prin comportament, prin actele sublime cu care-și dovedește iubirea. El, fiind un tip de factură titanică, e realizat cu mijloacele sublimului, ale marilor sinteze de ordinul miticului, pe cînd ea, tip pămîntesc, concret și real ca structură psihică, cu mijloacele pătrunderii analitice în trăirile sufletești. Dorul îi este mai mare decît puterea de dăruire. Îl cheamă neîncetat pe Hyperion, dar cînd acesta i se înfățișează, se îngrozește și nu-l poate urma, în prima ipostază, incapabilă a-i suporta răceala, iar în a doua, incandescența. Nu e în stare, deci, a-l urma nici pe căile reci ale intelectului, nici pe cele prea fierbinți ale afectivității. În concluzie, vina Cătălinei nu este că nu iubește, ci că nu iubește îndeajuns. În relevarea acestei nuanțe stă una din marile subtilități ale lui Eminescu.

La o primă lectură sau, mai precis, la un prim nivel de lectură, evident, Cătălina, din clipa întîlnirii cu perechea ei predestinată și prin nume, Cătălin, are un comportament frivol, ce, o aseamănă cu tipurile concret-sociale de femei satirizate în *Scrisori*. Și totuși . . .

Tabloul iubirii, așa cum îl prezintă Cătălin, e alcătuit prin cumularea celor mai frumoase motive prin care poetul cîntă scenele de dragoste, vocea lui are același timbru cu a unui Eminescu nostalgic, visător dar inventiv în dragoste, partenerul *potrivit* al unei iubite șăgalnice: „Cînd fața mea se pleacă-n jos / Rămîi în sus cu fața / Să ne iubim nesățios / și dulce toată viața; // Și ca să-ți fie pe deplin / Iubirea cunoscută, / Cînd sărutîndu-te mă-nclin, / Tu iarăși mă sărută". Iar scena văzută de Hyperion din înălțimea sa este fermecătoare. Eminescu așa o prezintă: „Hyperion vedea de sus / Uimirea-n a lor față / Abia un braț pe gît i-a pus / Și ea l-a prins în brațe . . . / Miroase flo-

Scanned with OKEN Scanner

rile-argintii / Şi cad, o dulce ploaie, / Pe creştetele-a doi copii / Cu plete lungi, bălaie". Nu regăsim oare sonurile din versuri ca: „A noastre inimi îşi jurau / Credinţă pe toţi vecii, / Cînd pe cărări se scuturau / De floare liliecii" *(Cînd amintirile...)*? Sau: „Lasă-ţi lumea ta uitată, / Mi te dă cu totul mie, / De ţi-ai da viaţa toată, / Nime-n lume nu ne ştie [...] Părul tău ţi se desprinde / Şi frumos ţi se mai şede, / Nu zi ba de te-oi cuprinde, / Nime-n lume nu ne vede" *(Lasă-ţi lumea...)* şi multe, multe altele. Hyperion suferă ofensa de a fi înlocuit printr-un altul: „— Ce-ţi pasă ţie, chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul?", după ce el însuşi fusese ispitit a deveni un altul, un muritor, adică de a renunţa la condiţia genialităţii sale, ireconciliabile, cum o credea poetul — poate la sugestia lui Maiorescu? —, cu fericirea matrimonială. Dar acestea sînt mai mult problemele eului pragmatic eminescian. Se cer, desigur, şi acestea luate în considerare. Alternativa *a fi eu sau altul,* care se va fi pus şi persoanei private Eminescu, este transpusă de poet în alternativa Hyperion sau Cătălin. Dacă n-am *şti,* dacă Eminescu nu ne-ar fi spus-o explicit că se identifică cu Hyperion, opusul lui Cătălin, din textul poeziei ar rezulta că ambii reprezintă alter-ego-uri eminesciene. Sau, mai bine-zis, euri fictive. Apar aici, în *Luceafărul,* două moduri ale poetului de a trata femeia: înalt demonic pe de o parte, galant şi jucăuş pe de alta. În final, poetul renunţă nu atît la Cătălina, cît la sine însuşi în ipostaza de Cătălin, optînd pentru ipostaza sa superbă: „Nemuritor şi rece".

Dilema Hyperion-Cătălin ar putea fi adîncită. Ne permitem doar unele incursiuni. „Cîţi oameni sunt într-un singur om?" se întrebase Eminescu / Dionis / Dan. Pentru Eminescu-îndrăgostitul, răspundem, cel puţin doi: Hyperion şi Cătălin. El ezită între a fi *mai genial* sau *mai uman,* dorind însă a rămîne mereu „aceeaşi *persoană*", după cum se exprima filosoful din *Archaeus.* Am indicat în paragraful precedent accente „cătăliniene" în poezia la persoana întîi a lui Eminescu, alegînd citatele din antume. Ele sînt poate mai evidente în postume. Astfel în poezia *Ea-şi urma cărarea-n codru*[14] regăsim scenariul erotic dintre Cătălin şi Cătălina: „Ea-şi urma cărarea-n codru. / Eu mă iau pe a ei urmă, / Cînd ajung cu ea alături / Răsuflarea-mi mi se curmă. // Mai răsuflu încă-o dată. / Zic o vorbă, ea tresare / Şi se uită-n altă parte / Şi răspuns de loc nu are. // Dar mereu de ea m-apropiu / Şi vorbesc şi îi dau sfaturi; / Ea

Scanned with OKEN Scanner

se apără c-o mînă / Și se uită tot în laturi. // Cînd pe taliei-i pun brațul, / Ea se frînge, va să scape, / Dar o trag mereu spre mine, / Mai aproape, mai aproape. // Mai nu vrea și mai se lasă. / Capul ei mi-l pun pe umăr, / Pun pe ochii-nchiși, pe gură, / Sărutări fără de număr. // Și la piept o strîng mai tare. / Răsuflarea-mi se sfîrșește; / O întreb de ce-i mîhnită, / O întreb de mă iubește. // Iar ea ochii și-i deschide / Mari, puternici, plutitori: / — Îmi ești drag din cale-afară, / Dar obraznic uneori". În *Tu cei o curtenire* (p. 242) poetul îmbină un sentiment de regret față de neputința de a fi „guraliv și de nimic", precum Cătălin, și de trufie pentru superioritatea iubirii sale absolute, „hyperionice": „Dar eu sunt melancolic / Și nu știu să răspund. / Nu pot să-mbrac în glume / O taină ce ascund [...] Tu vezi că în iubire / Nu știu ca să glumesc; / Nu-ți pare oare bine / C-atîta te iubesc?" În *Codru și salon* (p. 318) și mai vădit femeia îl dorește în rol de „paj" și de „copil", adică de Cătălin: „Vezi tu, eu te-aș vrea timid, un blînd băiet, să-mi spună / Cu ochii plini de visuri zadarnice povești [...] Să fii un paj din basme și eu să fiu regină! / O, cum aș fi de bună și tu ai fi gentil, / Plutire-am lin pe lacul ce doarme în grădină, / Căci eu mă simt copilă, de-ai fi și tu copil!" Tentat de a fi „gentil", poetul în ipostază de îndrăgostit se teme că, renunțînd la singularitate, ar deveni ca alții. Accentele, în poema tot postumă *Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci* (p. 269), devin sarcastice, „copilei" din *Codru și salon* corespunzîndu-i „cocheta", dorind să transforme bărbatul nu într-un „paj din basme" ci într-un umilit: „Ca toți să fiu? ca dînșii să fiu viclean fățarnic / Să cumpăr cu un zîmbet, un zîmbet iar zadarnic [...] Și tu? Îmi zîmbești *mie*, cum altora zîmbești, / Cum poate-ai spus-o altor tu-mi spui că mă iubești — / Și eu? eu sunt ca alții? Și tu vezi și în mine / Pe-amantul unei zile, pe-un Don Juan, pe-un cîne / Ce-i dai și cu piciorul și după cel desmierzi? / O, rîde-mă, o, cască în față-mi ... tu mă pierzi! // Cochetă, lunecoasă, lingușitoare, rece — / Cu viața-mi sfărîmată urîtul tău petrece; / Și să te vezi privită cu patimă, cu jind, / Să vezi că cel mai tare se face om de rînd, / Cu gura numai spumă se pleacă în genunchi, / — Priveliștea aceasta te bucură-n rărunchi". Poetul a subliniat pronumele personal *mie*: nu acceptă ca lui să i se zîmbească la fel ca altora. Identitatea se afirmă în puternică opoziție față de alteritate.

În polifonia persoanei eminesciene, pe lîngă vocile demo-

Scanned with OKEN Scanner

nului, titanului, visătorului etc. se distinge şi una aparţinînd unui eu fermecător, complementar femeii şăgalnice într-o relaţie, de altfel precară, EU-TU, transcrisă adesea ca EA-EL. Astfel, în *Scrisoarea IV* Cavalerul şi domniţa alcătuiesc o graţioasă pereche: „Braţ de braţ păşesc alături... le stă bine laolaltă, / Ea frumoasă şi el tînăr, el înalt şi ea înaltă".

Imaginea aceasta îl face pe poet să exclame: „Fantezie, fantezie, cînd suntem numai noi singuri, / Ce ades mă porţi pe lacuri şi pe mare şi prin crînguri! / Unde ai văzut vrodată aste ţări necunoscute? / Cînd se petrecur-aceste? La o mie patru sute?"[15]

Cu toate că rîvnim această carte cît mai puţin tehnicistă, un detaliu al punerii în pagină nu poate rămîne nerelevat: versurile care urmează nemijlocit se integrează, evident, strofei ce descrie prozaica întrerupere a idilei, dar ele nu sînt despărţite prin rînd alb. Similar se vor petrece lucrurile şi între penultima şi ultima strofă. E ca şi cum cele două voci ale aceluiaşi se succed şi se întrerup pe nesimţite una pe alta şi abia după un timp intervine conştiinţa care le desparte. Faptul e cu atît mai ciudat, cu cît scrisorile au multe variante şi numai spontane nu pot fi socotite. Să presupunem că Eminescu a intenţionat să textualizeze astfel lunecarea vocilor? Căci, evident, *unul* fantazează despre iubiri de pe timpuri şi tînjeşte după o idilă de tip Cătălina-Cătălin: „Azi n-ai chip în toată voia în privire-i să te pierzi, / Cum îţi vine, cum îţi place pe copilă s-o desmierzi, / După gît să-i aşezi braţul, gură-n gură, piept la piept, / S-o întrebi numai cu ochii: «Mă iubeşti tu? Spune drept!»", şi *altul* vede în orice sentiment ales „un instinct atît de van / Ce le-abate şi la păsări de vreo două ori pe an", o înşelăciune cosmică, un teatru de caraghioşi: „Nu simţiţi că-n proaste lucruri voi vedeţi numai minuni? / Nu vedeţi c-acea iubire serv-o cauză din natură? / Că e leagăn unor vieţi ce seminţe sunt de ură? / Nu vedeţi că rîsul vostru e în fiii voştri plîns, / Că-i de vină cum că neamul Cain încă nu s-a stîns? / O, teatru de păpuşe... zvon de vorbe omeneşti, / Povestesc ca papagalii mii de glume şi poveşti / Fără ca să le priceapă... După ele un actor / Stă de vorbă cu el însuşi, spune zeci de mii de ori / Ce-au spus veacuri dupolaltă, ce va spune veacuri încă, / Pîn' ce soarele s-o stîngе în genunea cea adîncă". Şi, din nou, vocea celui doritor de iubire se alipeşte aşa-zicînd, învinuind viclenia femeii şi prozaismul moravurilor de eşecul iubirii: „Ce? Cînd luna se strecoară printre nouri, prin pustii, / Tu cu lumea

Scanned with OKEN Scanner

ta de gînduri după ea să te ații? // Să aluneci pe poleiul de pe ulițele ninse, / Să privești prin lucii geamuri la luminile aprinse / Și s-o vezi înconjurată de un roi de pierde-vară, / Cum zîmbește tuturora cu gîndirea ei ușoară? / S-auzi zornetul de pinteni și foșnirile de rochii, / Pe cînd ei sucesc musteața, iară ele fac cu ochii?"

Ne-am putea pe drept pune întrebarea dacă demult, „La o mie patru sute", iubirea era altceva decît „un instinct atît de van" și dacă „simțirea" ar mai fi atît de „ridiculă" dacă *ea* — cea de azi — ar răspunde cu căldură și acceptarea unei porniri sincere și naive, de *copil*. S-ar părea că da, întrucît filosofului dezlănțuit în versuri sublime și pline de cruzime, schopenhauerianului furios — *demonic* — i se opune îndrăgostitul care s-ar dori *gentil*, dar care devine ridicul numai fiindcă *ea* refuză să-i devină *tu*: „Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil / Cînd ea-i rece și cu toane ca și luna lui april? / Încleștînd a tale brațe toată mintea să ți-o pierzi? / De la creștet la picioare s-o admiri și s-o desmierzi / Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Corregio, / Cînd ea-i rece și cochetă? Ești ridicul, înțelege-o . . ." Din punct de vedere logic, filosofic, este, evident, o contradicție. Cel ce vorbește / scrie poezia nu se dovedește consecvent. Dar, subliniem, Eminescu nu este (numai) filosof. Persoana e multiplă. Două — sau poate chiar trei voci — se succed, se întrerup una pe alta: visătorul ce fantazează iubiri romantice și grațioase, filosoful dezabuzat și vehement, deziluzionatul în amor. În final irupe o a patra voce, poate cea mai profundă, cea mai cutremurătoare: „Dar organele-s sfărmate și-n strigări iregulare / Vechiul cîntec mai străbate cum în nopți izvorul sare. / P-ici, pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată / Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai și eu odată. / Altfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună, / Se împing tumultoase și sălbatece pe strună, / Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit, / Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit . . . / Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun? / Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!" Poate în nici o altă poezie polifonia persoanei eminesciene nu se înscrie mai dramatic.

Care „personaj" este mai de admirat: Cavalerul de la o mie patru sute sau schopenhauerianul furibund de la o mie nouă sute? Cătălin sau Hyperion? Ambii sînt proiecții ale eului. Omul Eminescu este un proiect de poet. În eseul următor vom con-

Scanned with OKEN Scanner

stata, la dușmanul său, Rosetti, procesul invers: scriitorul — atîta cît a fost — este un proiect de om. Eul liric eminescian este o multitudine de identități egal de autentice, chiar dacă diferite sau chiar contradictorii. În sensul acesta, poezia sa este, cum va spune mai tîrziu Ion Barbu, „act pur de narcisism".

Dar, după această necesară abatere de la tema eseului nostru, să ne întoarcem la problema tipologiilor feminine. Ne-am ocupat pînă acum de modelele culturale. Urmează să cercetăm modelul abisal. Putem afirma de la început că, la dilema: Cătălin sau Hyperion? — înainte chiar ca ea să fie pusă — subconștientul creativ a avut răspunsul: eul profund, ascuns, transfigurator. Să ne explicăm.

La tipologia feminină eminesciană, pe lîngă binecunoscuta antiteză romantică *înger-demon*, la care am adăugat *femeia șăgalnică*, similirealistă, se cere să ne îndreptăm atenția spre o a patra ipostază, *femeia fantasmatică*[16]. Utilizăm termenul în sens psihanalitic, de aceea nu o vom confunda cu fantoma din *Strigoii*[17], chiar dacă Eminescu îi spune „fantasmă": „Încet plutind se-nalță mireasa-i, o fantasmă . . . // O dulce întrupare de-omăt. Pe pieptu-i albă / De pietre scumpe . . . părul i-ajunge la călcîie, / Ochii căzuți în capu-i și buze viorie; / Cu mîinile-i de ceară ea tîmpla și-o mîngîie — / Dar fața ei frumoasă ca varul este albă". Poate mai apropiată de acest tip este perechea imaginată în juvenila și puțin cunoscuta poezie *Misterele nopții* (1866, p. 13), pereche țesută din lumina lunii: „Două umbre, albicioase / Ca și fulgii de ninsori, / Razele din alba lună / Mi le torc, mi le-mpreună / Pentru-ntregul viitor". Perechea *el-ea* (care, notăm, apare în opera eminesciană înainte de cuplul *eu-tu*) este strîns legată de lună: reveria este produsă de astrul nopții. Faptul ne dă de gîndit.

Dacă privim atent personificările lunii în poezia lui Eminescu, ne dăm ușor seama că avem de-a face cu mai mult decît cu o simplă figură retorică. Luna „preschimbată în fecioară" din *Scrisoarea III* (p. 137) este o întrupare onirică a dorinței de iubire și putere a viitorului sultan: „La pămînt dormea ținîndu-și căpătîi mîna cea dreaptă / Dară ochiu-închis afară, înlăuntru se deșteaptă". Viziunea în care se întrupează luna se caracterizează prin suavitatea gesticii și dulcea morbidețe a făpturii caracteristice tipului fizic preferat — cum am mai menționat —, precum și prin decorul feeric suscitat de apariția fecioarei selenare. Predomină transparențele luminoase în mișcări fin

Scanned with OKEN Scanner

oscilatorii însoțite de muzică: „Vede cum din ceruri luna lunecă și se coboară / Și s-apropie de dînsul preschimbată în fecioară. / Înflorea cărarea ca de pasul blîndei primăveri; / Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri; / Codrii se înfiorează de atîta frumusețe, / Apele-ncrețesc în tremur străveziile lor fețe, / Pulbere de diamante cade fină ca o bură, / Scînteind plutea prin aer și pe toate din natură / Și prin mîndra fermecare sun-o muzică de șoapte, / Iar pe ceruri se înalță curcubeele de noapte . . .“ Femeia din vis e dublată printr-o femeie reală — fictiv reală, evident —, aici, „frumoasa Malcatun“, în timp ce luna și-a reluat locul și rolul de astru pe cer. Faptul este caracteristic acestui tip de scenariu erotic eminescian, deosebit de acelea analizate pînă acum.

În postuma *Povestea magului călător în stele*[18], femeia-fantasmă este redată explicit drept halucinație voită a ascetului, călugărul cîntăreț din harfă care „cheamă cu cîntarea-i o umbră ce-a visat“. Pasajul are în mare măsură un rol de decodare a imaginilor de tip selenar-fantasmatic, cu atît mai interesant cu cît se exprimă două puncte de vedere opuse: cele două *voci:* a *visătorului* și a *înțeleptului,* a celui ce crede și a celui ce știe (alternanța și concurența lor le-am reliefat și în *Scrisoarea IV*). Aici, pentru călugăr, femeia invocată de cîntarea sa este întruchiparea idealului de frumos și de bine, expresie a purității, femeie-înger, deci implicînd și dragostea-venerație față de mamă: „Tot ce-am gîndit mai tînăr, tot ce-am cîntat mai dulce, / Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur și mai copil / S-a-mpreunat cu marea aerului steril / Cu razele a lunii ce-n nori stă să se culce / Și a format un înger frumos și juvenil“. Călugărul însă necruțător arată că totul nu e decît rodul — cum ar spune psihanaliștii — pulsiunilor libidinale inhibate: „— Nebun ești ori lunatec — bătrînul murmurează . . . / E visul tinereții, e sete de amor“. Important de reținut e faptul că apariția fantasmatică, deci concretă și intangibilă, poartă un costum de zînă: „Și haine argintie coprind membrele sale, / Prin păru-i flori albastre, pe frunte-o stea de foc“. Pare o zînă din basme, dar și — sau mai ales — din feeriile și baletele vremii.

O altă trăsătură caracteristică acestui tip de scenariu erotic, desfășurat amplu în *Povestea magului călător în stele,* este accesul la imaginea erotică fantasmatică printr-un pasaj arid și colțuros, care ar face deliciul unor freudieni: „O, vino colo-n

Scanned with OKEN Scanner

scorburi ca să-ți arăt fereastra / Pe care umbra blîndă ieri noapte a venit / Prin stîlpii-n prăbușeală . . . prin arcuri sparte . . . / Asta . . . / Pe-aici pe-o scară de-aur ea blîndă a intrat". Dar, pe lîngă simbolica generală, decelăm aici și marca unei experiențe strict personale: experiența teatrală[19].

Poate ar trebui să se dea atenție, pe lîngă „scena primitivă", situată în prima copilărie și socotită esențială de psihanaliza clasică, și traumei libidinale petrecute în pragul dintre pubertate și adolescență, deci unei a doua „scene" în care și prin care băiatul descoperă feminitatea și propria-i virilitate. Să ni-l închipuim pe fiul Ipoteștilor, elevul de la Cernăuți, într-o lume fără cinema, fără televizor, aproape fără fotografii, fără muzee ori albume de artă — deci fără mijloace sociale de ficțiune — asistînd pentru prima dată la un spectacol de teatru! Din vraja scenei și din deziluzia ce inerent îi urmează a luat naștere una din vocile cele mai adînci, mai ascunse dar cu atît mai originale ale persoanei polifonice eminesciene. Trauma suferită de elevul Mihai Eminovici la întîlnirea cu teatrul a determinat nu numai un destin de etern fugar, ci și miraculosul său destin de poet. Treptat, el și-a refulat obsesia, transfigurînd-o artistic — sublimînd-o, cum se zice. În creația de tinerețe însă găsim și expresii nemijlocite ale magiei scenice: „De-al aplauzelor flor, / Apărînd divinizată, / Răpiși sufletu-mi în dor" (*La o artistă*, 1868, 18/30 VIII)[20]. Decepția pe care o presupunem e, în opera poetului, un loc gol, o lacună semnificantă, pînă la constatarea, după trei săptămîni, că EA nu este convertibilă în TU: „Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere, / Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor, / Căci mie mi-a dat soarta amara mîngîiere / O piatră să ador" (*Amorul unei marmure*, 1868, 19 IX/X, p. 20). Marmura vie, statuia însuflețită din atîtea poezii nu e oare tot actrița?

Întîlnirea cu teatrul este descrisă în *Geniu pustiu* ca experiență atribuită lui Toma Nour. Să o recitim, fiindcă ea nu e străină de peisajul oniric citat din *Povestea magului călător în stele*, nici de imaginea odăii din *Sărmanul Dionis:* „Pe-o ușă la capăt puteai privi scena cu toată *crasa ei dezordine* înaintea reprezentării, cu boschetele a căror verde e amestecat cu pete roșii, roze adică, cu bănci ce stau trîntite pe scenă, cu fondaluri ce spînzură pe la jumătatea scenei, cu fundul în care vezi încă stînd mobilele grămădite una peste alta, candelabre peste scaune, mese culcate cu picioarele-n sus pe canapele, oglinzi

Scanned with OKEN Scanner

întoarse cu sticla spre perete, scoarțe învălătucite, recvisite aruncate una peste alta, și-n stînga și-n dreapta cabinete de scînduri numite garderobe în care se-mbracă și se spoiesc actorii și actrițele. Intrai și eu pe scenă, printre mulțimea cea foitoare de mașiniști, care se-njură unii pe alții, și m-apropiai de una din cabinele de scîndură în care știam că se îmbrăca ea. *Printre spărturile scîndurii* am privit și eu înăuntru"[21] (s.n.). Ceea ce se petrece dincolo de scenă și chiar de culise este însă, în roman, tot teatru, adică melodramă: Poesis care se vinde spre a-și salva tatăl bătrîn — în basme și în melodrame tații sînt totdeauna moșnegi, deși, în rol de flăcăi, se însoară ca juni primi! —, dar își păstrează puritatea sufletească etc., etc. Acest aspect nu ne reține însă atenția. Rolul formativ al experienței teatrale în constituirea imaginarului eminescian stă deocamdată în focarul atenției noastre.

Eminescu a cunoscut spectacolele vremii — teatru, operă, balet, feerie, gen foarte la modă — ca sufleur, actor, spectator, critic dramatic. A văzut deci fascinantele apariții feminine pe scenă nu numai din sală ci și din cușca sufleorului și din culise, experiență ce a întărit sau, mai bine-zis, a dublat tradiția romantică și preromantică a ruinelor precum și tradiția folclorică a obstacolelor de trecut cu spațiul îngust și dărăpănat al scenei văzute printr-o strîmtoare de unde se deschide spectacolul mirific, înnobilat de luminile rampei, semănînd desigur atît de bine cu acelea ale lunii. Să nu uităm condițiile tehnice ale teatrului de acum mai bine de un veac!

Lumea ca teatru n-a fost pentru Eminescu doar un loc comun al literaturii, ci o experiență personală ce l-a marcat și ale cărei efecte se regăsesc în însuși onirismul lui. Luna-femeie fantasmatică e nu o dată zărită printr-o strîmtoare, ca o actriță prin cușca unui sufleor sau printr-un interstițiu al culiselor: „... Într-un loc / Crăpată-i bolta de granit, de cauți / Prin streșina de codru pînă sus, / Unde în ceruri lin plutește luna. / Ea-i o regină tînără și blondă . . ." *(Miradoniz)*[22]. Vizionarismul eminescian este aproape un voyerism, căci peisajul de basm, simbol al dificultăților și obstacolelor inițiatice întru cucerirea femeii, respectiv dobîndirea și dovedirea propriei virilități, nu e fără secretă asemănare cu confuzia și bric-à-brac-ul unor culise de teatru sau ale scenei după spectacol.

Suprapunerea scenariului oniric și al aceluia de basm se combină ades. De pildă, în *Călin (file din poveste)*[23], eroul stră-

bate un peisaj arid, întunecos, plin de piedici, în care domină *colţurosul*, spre a ajunge într-un loc diafan şi luminos, unde se află *ea*: „Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetăţuie, / Acăţat de pietre sure un voinic cu greu le suie; / Aşezînd genunchi şi mînă cînd pe-un colţ, cînd pe alt colţ, / Au ajuns să rupă gratii ruginite-a unei bolţi [...] După pînza de painjăn doarme fata de-mpărat; / Înecată de lumină e întinsă pe crivat" etc. Simbolica ruperii gratiilor şi apoi a pînzei e prea clară spre a merita zăbava. Ne reţin, în schimb, cele trei ipostaze ale lunii, caracteristice poeziei eminesciene: astru: „Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic", lumină şi personificare, aici, acestea combinate: „Ci prin flori întreţesute, printre gratii luna moale / *Sfiicioasă şi smerită* şi-au vărsat razele sale, / Unde-ajung par văruite zid, podele, ca de cridă, / Pe-unde nu — părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită". Epitetele personificatoare subliniate de noi sînt atribuite şi fetei de împărat, deci mereu acea confuzie între lună şi femeia fantasmatică. Le găsim, ce e drept, risipite în text: „Şi atunci de sfiiciune-mi iese sîngele-n obraz", „Ea-l opreşte-n loc cu ochii şi c-o mult smerită rugă".

Ipoteza că *actriţa* constituie obsesia generatoare a femeii fantasmatice se susţine şi prin puţinătatea amănuntelor fiziognomice şi importanţa dată costumului, siluetei, aspectului general. Scena de teatru şi scena onirică se confundă. Fapt deosebit de important, femeia obsedantă este de două ori irealizată: ca actriţă şi ca apariţie de vis. EA este ALTA. Rezolvarea artistică a acestui paradox se află tocmai în personificările lunii, o problemă pe care nu o putem abandona aşa de uşor.

Ne atrag atenţia imaginile ce corelează *luna* şi *femeia*, purtînd pecetea procesului subconştient de metamorfoză a actriţei în fantasmă, refularea modelului iniţial şi deghizarea lui în figura astrului. De pildă, celebrul vers „Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne" din *Scrisoarea IV* sugerează întruchiparea femeii reprezentate de astrul nopţii din ceţurile reveriei; la o privire mai atentă însă „modelul" primar este conţinut în mirajul teatrului, cînd luminile rampei scot actriţa din obscuritate, reliefînd costumul poleit al atîtor feerii din acea vreme. Dar în primul rînd sintagma „luna regină", în primejdie de convenţionalizare prin repetarea ei stereotipă, ruptă de context, se cere reexaminată.

Metafora eminesciană poartă urma unei defecţiuni — tragice pe plan privat, fericite pe acela al artei — a funcţionării

Scanned with OKEN Scanner

triadei EU-TU-EA. Modelul, idealul, visul, fascinația feminității, într-un cuvînt. EA, nu este și nu poate fi o făptură tangibilă, *ea*, convertită în *tu*. Plasată *în altă parte* — luna de pe cer —, Ea rămîne inaccesibilă, dominatoare, plină de măreție — o regină. Pentru a dovedi afirmația, e necesar să ne întoarcem și la unele poezii tratate în prima parte a eseului sub altă prismă. Oare, în *Venere* și *Madona*, prima ipostază, a femeii-înger, nu e, în fond, aceea a actriței văzute pe scenă, transfigurate prin artă, iar a doua, demonică, a aceleiași dar în șocanta, traumatizanta realitate a chipului fără fard, fără costum, fără rol? Madona rafaelită apare ca *regină* întrupată de visuri: „Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată, / Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri, / Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate, / Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer". Adresarea nu e decît o prosopopee. Dar — care *ea*? Care e cea adevărată? „Madona dumnezee" sau, după ce *vălul cade*, o „femeie stearpă", „o bacantă, ce-a luat *cu-nșelăciune* / De pe-o frunte de fecioară mirtul verde de martir" (s.n.)? *Înșelăciune*, așadar. A cui, însă? Atît „regina" îngerilor cît și „bacanta" se vădesc în final a fi o sărmană „copilă" demnă de iubire și iertare, precum Poesis din *Geniu pustiu*. Doar că această „copilă" există foarte puțin, doar ca un precar suport al marilor roluri pe care le joacă — pe scenă și apoi în prodigioasa imaginație a lui Eminescu. *Apoi*, zicem, căci iluzia și deziluzia teatrală l-au constrîns într-un fel să devină poet. Înainte ca el să transfigureze în înger o femeie oarecare, ba chiar josnică, mirajul scenic i-a prezentat femeia gata deghizată. Atunci cînd o vede în realitate: în culise, dincolo de ele, în cine știe ce cîrciumi sordide sau în promiscuitatea căruțelor cu paiațe, el *trebuie* să restabilească imaginea primă. Firește, procesul este ascuns conștiinței: „Am văzut fața ta pală de o bolnavă beție, / Buza ta învinețită de-al corupției mușcat, / Și-am zvîrlit asupră-ți, crudo, vălul alb de poezie, / / Și paloarei tale raza inocenței eu i-am dat". Cel puțin una din ipostazele — din vocile — eminesciene imită, în sens aristotelic, acțiunea teatrală. Altfel spus, poezia restabilește majestatea inițială — și inițiatoare — a femeii: o recreează ca *regină*.

De ce însă *luna*? Pentru că era figura dominantă a romantismului? Poate. Pentru că este simbolul mitic și oniric de totdeauna al feminității? Cu mai multă probabilitate. Pentru că luminile rampei — altele decît cele de azi, să nu uităm — se-

Scanned with OKEN Scanner

mănau cu vagul selenar? Nici această posibilitate nu e de trecut cu vederea. Au fost anumite roluri, o anume concepție regizorală ce i-au sugerat această substituție a *actriței* prin *lună*? O metonimie transformată în metaforă? Atributul *selenar* al imaginarului *oferit* de teatru este transformat, prin imaginarul poetic, în identificarea *lună≈regină*. Dacă un cercetător ar studia amănunțit repertoriul teatral vizionat de Eminescu atît în țară cît și în străinătate, sîntem siguri că ar găsi argumente convingătoare cu privire la influența formativă a spectacolului asupra reveriei sale. Ne face s-o credem, de pildă, un pasaj din *Geniu pustiu*, reluat aproape cuvînt cu cuvînt în *Sărmanul Dionis*, unde relația femeie fantasmatică-lună este legată de interpretarea romantică a Ofeliei. Transcriem versiunea din nuvelă: „În fața locuinței lui Dionis se ridica o casă albă și frumoasă. Dintr-o fereastră deschisă din catul de sus, el auzi prin aerul nopții tremurînd notele dulci ale unui clavir și un tînăr și tremurător glas de copilă, adiind o rugăciune ușoară, pare că parfumată, fantastică. El închise ochii, ca să viseze în libertate. I se păru atunci că e într-un pustiu uscat, lung, nisipos ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică și palidă, ca fața unei vergine murinde. — E miază-noapte. — Pustiul tace, aerul e mort și numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în înaltul cerului un înger alb, îngenunchiat, cu mînile unite, care cîntă o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare: rugăciunea unei vergine. Întredeschise ochii și văzu prin fereastra arcată și deschisă, în mijlocul unui salon strălucit, o jună fată muiată într-o haină albă, înfiorînd cu degetele ei subțiri, lungi și dulci, clapele unui piano sonor și acompaniind sunetele ușoare a unor note dumnezeești cu glasul ei dulce și moale. Părea că geniul divinului Brit, Shakespeare, respirase asupra pămîntului un nou înger lunatec, o nouă Ofelia. Închise iar ochii pînă ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu nourul de argint și juna fată cu îngerul în genunchi“[24].

Procesul de ficționalizare a femeii este aici redat în modul său concret de funcționare. Ne reține însă atenția comparația *lunii* cu „fața unei vergine murinde“. Luna este regină, dar mai ales ea este regină moartă: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă“ *(Melancolie)*[25]: cine nu știe aceste versuri „pe de rost“?

Melancolie este una din poeziile eminesciene „căzute“ din

Scanned with OKEN Scanner

încercările sale teatrale. În eboșa de dramă istorică romantică *Mira*[26] se află peisajul bisericii „în ruină", cu „ferestre sparte" — peisaj, cum am arătat, specific viziunii onirice a poetului —, în care „Vezi palidă și moartă întinsă o verginâ"; dar visul o învie „Și ție ți se pare în noaptea-ți sufletească / Că vergina se scoală mai veselă, cerească". Este vorba de unul din monologurile lui Ștefăniță. În cîntecul lui Maio, ultimul text, se pare, din această versiune a dramei, se ivește, în arcul ferestrei unui „castel cu muri în nouri", o *„zînă"* — bineînțeles, tot o transfigurare a Mirei, de care sînt toți îndrăgostiți. Deși în cu totul altă structură strofică și ritmică, aici găsim de asemenea imagini preluate de *Melancolie*, în combinație cu acelea din monologul lui Ștefăniță, și îndeosebi imaginea femeii „monarc" ce se aseamănă cu *luna* nu prin ființa ci prin acțiunea ei: „Ea privește ca o lună". Dar să recitim cîteva versuri: „Fața-n văl de gînd și nouri / Al serafilor monarc. / / Un monarc cu fața pală / Și cu păr de-un aur blond / [. . .] Cine-i îngerul pe maluri / Ce visează în castel / Cînd al mărei vis rebel / Sfarmă lumile-i de valuri / De pămîntul eternel? / / Cine-i zîna fără nume [. . .] Ea privește ca o lună / Dintr-un nor de piatră, sur, / / Ce-o întunecă-mprejur. / Cerul norii își adună / Și castelul l-înconjur". În fine, o versiune și mai apropiată de poezia publicată se găsește în abia schițata dramă *Marcu-Vodă*[27], în care femeia polarizantă e aceeași Mira, iubită de un Miron, „unul din acele caractere melancolice cari nu iubesc pe nimeni, însă cari iubesc cu toate astea pe toată lumea" și care s-ar asemăna cu Toma Nour din *Geniu pustiu*, prezent și el, ca nume, căci despre caractere nu poate fi vorba. De subliniat o notă pentru actul I: „Miron rămîne singur. Atunci apare și Mira. Scena dintre Tasso și Leonora în act. V — o îmbrățișează"[28]. Probabil de aici s-a desprins — straniu proces de creație! — și acea inexplicabilă și neexploatată asemănare între Toma Nour și Tasso, la care ne-am mai referit. De altfel, o notație din același manuscris sună: „Apare Toma atunci el vorbește (Tasso, Act. V, scena ult.)". Evident, modelul cultural era Tasso — Tasso însuși sau piesa lui Goethe, *Torquato Tasso?* Iată o întrebare tulburătoare; nu încercăm a-i răspunde. Pentru tema studiului nostru mai importantă este sugestia din același proiect dramatic că „vergina" ar adormi, datorită unui narcotic dat în locul otrăvii, ca în *Romeo și Julieta*, pe cînd în versiunea *Mira* ea învia doar în imaginația lui Ștefăniță. Scena re-

Scanned with OKEN Scanner

zultată ia tot forma unui poem, foarte apropiat de ceea ce avea să devină binecunoscuta *Melancolie*. Esențial este că „regina nopții moartă", înainte de a fi fost o metaforă pentru *luna* zăcînd în cerul-mormînt, apăruse ca o „vergină" întinsă pe un catafalc într-o biserică în ruină. Și să nu uităm: fiind vorba de un proiect de teatru, ea ar fi urmat să fie interpretată de o actriță! Cronologic, urmărind variantele, procesul se vădește nu de personificare, ci dimpotrivă: inițial, femeia moartă (sau actrița în acest rol, mai bine zis) este asemănată cu luna; ulterior, prin desprinderea de textul dramatic, evoluția duce spre anularea primului termen al comparației. Dar Ea: *Luna,* obiectualizată în textul poeziei definitive, păstrează atributele umane, figura de stil devenind, firește, o personificare: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă. / O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie / Și în mormînt albastru și-n pînze argintie, / În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc, / Tu adorat și dulce al nopților monarc!" Credem că asimilarea femeii cu luna în forma „regina nopții moartă" nu este rezultatul unui simplu travaliu de prelucare a textului, ci al unui mai complicat joc lăuntric de substituții. Poetul se adresează cu *tu* unei fantasme; aceasta nu-l poate auzi și nu-i poate răspunde, atît pentru că este *moartă* cît și pentru că a fost transformată în „al nopților monarc", astru strălucitor și inaccesibil ca o actriță în superbia scenei față de un băiețandru din sală. Mai precizăm că zguduitorul final al poemei, în care persoana eminesciană își marchează propria polifonie ca dublare printr-o voce *străină*, nu figurase în proiectele teatrale. Să ne reamintim versurile: „Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură. / Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost. / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / / De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult / Ca de dureri străine... Parc-am murit de mult". Credem că nu e aberant a presupune că sentimentul acut de înstrăinare de sine i-a fost provocat de constatarea eșecurilor ca dramaturg. În străfundul poemei *Melancolie* s-ar afla astfel despărțirea de lumea magică a adolescenței. Ne imaginăm cum *recitirea* încercărilor dramatice a dus la *retrăirea* unor stări sufletești, dar în mod înstrăinat: *eu* nu mai sînt *același* ca atunci, „de mult", *eu* sînt *altul:* mort. Nu dorim să ne dedăm la speculații, dar „persoana" — sau vocea, ipostaza — din finalul: „Parc-am murit de mult"

Scanned with OKEN Scanner

este într-un mod mai adînc și mai ireversibil defunctă decît luna, regina nopții, reminiscență dintr-o reverie veche, povestită de „străina gură“ a adolescentului vrăjit de teatru unui matur ce o *transcrie*, fără a mai crede în ea.

O recitire merită și *Mortua est!* Inspirată sau nu de moartea unei tinere fete din Ipotești, poezia nu ar fi putut fi scrisă, adică imaginată fără experiența teatrală. Visul plin de fast despre viața postumă a iubitei nu conține nimic rustic ori măcar idilic, amintind de satul natal. Totul, în schimb, amintește de splendoarea unei scene de încoronare, de ascensiune spre cer sau de funeraliile regale văzute pe scenă. Termenul de „regină“ în funcție de epitet realizează echivalența între *lună* și *femeie*: „Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină, / Cu rîuri de lapte și flori de lumină, / Cînd norii cei negri par sombre palate, / De *luna regină* pe rînd vizitate [. . .] Dar poate acolo să fie castele / Cu arcuri de aur zidite din stele, / Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint, / Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cînt; / / Să treci *tu* prin ele, o *sfîntă regină*, / Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină, / În haină albastră stropită cu aur. / / Pe fruntea ta pală cunună de laur“. Fetele nenuntite au fost totdeauna înmormîntate în alb. Nici moartă, nici vie, frumoasa de la Ipotești n-a purtat „haină albastră stropită cu aur“. Acesta este un costum de spectacol. Dovezi nu posedăm, dar intuiția ne este foarte aproape de convingerea că e vorba de costumul „Reginei nopții“ din opera mozartiană *Flautul fermecat*. Nu negăm existența fetei de la Ipotești, nici suferința lui Mihai (adică a persoanei private), dar așa-numitul comportament de doliu este absent din opera și din viața lui Eminescu (persoana polifonică). Trauma profundă este alta. În *Mortua est!* plîngerea unei pierderi este mai puțin intensă decît indignarea împotriva unei înșelăciuni, deopotrivă metafizice și erotice. Versul: „Urechea te minte și ochiul te-nșală“ reprezintă întîlnirea dintre o experiență de viață și o filosofie. În orice caz, ingenua trebuia să moară pentru ca, prin intermediul actriței, să ia ființă femeia fantasmatică, dar și celelalte tipuri de femei, irealizate prin scriere.

Moartea ingenuei cere o scurtă zăbavă. În piesa *Amor pierdut — viață pierdută*[29], Vasile, poet matur, iubit de juna suferindă, Emmi, mărturisește cu sinceritatea demonică a unui Ieronim, dar cu infinit mai mult realism: „Mie nu-mi plac blondele, Emma . . . Prea-s dulci, prea-s languroase . . . prea-s

lirice... Mie-mi place tragedia... Ochii cu nori... fulgerători... Părul negru și despletit... amorul înfricoșat... ca de tigresă... Ș-apoi blondele-s proaste...“ Crunte vorbe! Aflînd că Vasile a plecat spre Italia în tovărășia unei brune, blonda Emmi cade secerată. Iar bruna mai era și actriță! Dar replica citată ne face să bănuim că îngerul blond al poeziei eminesciene nu era — ca Odette pentru Swann — genul lui. Motivul îngerului sacrificat de personajul piesei în favoarea actriței se cere reținut.

Pe paginile romanului *Geniu pustiu* mor o mulțime de femei, majoritatea în mod violent. Să ne amintim de fiica de preot, împușcată de Toma Nour spre a nu fi dezonorată. Crima simbolică efectuată asupra femeii spre a o transfigura în fantasmă, respectiv în figură de stil, poate fi corelată cu crima simbolică asupra romancierului și dramaturgului pentru ca Poetul să existe altfel decît un „geniu pustiu“ — ca un geniu fecund.

Am putea vorbi și despre un fenomen aparte: toposul este luat la propriu, este intropatizat. Ne referim și la asimilarea între lună și femeie, care își are rădăcinile încă în mituri străvechi, dar și la mai moderna ecuație: lumea ca teatru. Dialogul între spectator și actor este exclus, iar lumea este ireală: este o reprezentație/reprezentare. În felul acesta ne dăm seama din nou că atît tuitatea cît și ileitatea devin proiecții ale unui eu care, la rîndu-i, este caracterizat prin alteritate: ca spectator ca înstrăinat de sine, ca actor, la rîndu-i, în imaginar. Recea nepăsare a unei anumite ipostaze eminesciene este și atitudinea contemplativă a spectatorului. În vis — în imaginile ce imită visul — aceeași atitudine. Nu e o regulă. Poate dimpotrivă. Dar se constată că Eminescu-eul care scrie nu are porniri erotice față de femeia fantasmatică (așa cum are față de femeia șăgalnică). Mai ales cînd transfigurarea a operat confuzia între lună și femeie, erosul se estompează și chiar dispare. Femeia selenară suscită admirație, adorație, dar nu iubire. Ea nu este numai inaccesibilă, ci și tabu: este interzisă. Ne întrebăm dacă în ceea ce am putea numi „complexul actriței“ nu a intrat și o secheiă a unui complex Oedip nerezolvat, ceea ce face ca femeia fantasmatică să apară înălțată din ce în ce mai sus, pînă la a deveni luna de pe cer, venerată și intangibilă ca figura maternă. Ca icoana mamei. Îngerul nu este inaccesibil în polifonica viziune eminesciană. Și nici demonul. Aceștia, alături

Scanned with OKEN Scanner

de femeia reală, sînt tipurile ce se pretează iubirii, de altfel, destul de sofisticate, a lui Eminescu.

Referitor la femeia angelică mai avem de adăugat două observaţii. În primul rînd, faptul că Eminescu a fost conştient de insuficienţa estetică a femeii-înger, ca topos, ca abreviere şi schematizare, deci de caracterul facil al procedeului literar ca atare. O mărturiseşte în postuma *Pustnicul*[30]: „Ah! Vorba înger scapă pe oricine / De lungi descrieri, dulce cititori". Poezia în întregime constituie un pamflet explicit antiromantic, un refuz de a urma drumul lui Byron şi Hugo în reducerea feminităţii la antiteza *înger* vs *demon*, respectiv aparenţă angelică vs esenţă demonică: „Să cînt cum samănă de rău, impulsul / În corp de înger, sufletul diform? / Ironiei lui Byron să-i simt pulsul / Ori autorului ce-a scris *Marion de Lorme?* / Să descriu nopţi romantice?"

A doua observaţie se referă la următoarea ipoteză: femeia-înger nu este decît poetizarea actriţei travestite. Să corelăm în acest sens o strofă a poeziei *Înger şi demon*[31]: „Ce-ţi lipseşte să fii înger — aripi lungi şi constelate. / Dar ce văd: Pe-a umbrei tale umeri vii ce se întinde? / Două umbre de aripe ce se mişcă tremurînde, / Două aripe de umbră către ceruri ridicate". Şi un pasaj din *Geniu pustiu*[32]: „Ea juca pe-un înger, într-o feerie fără de înţeles, cu *dei ex machina*, care plăcea şi era frumoasă numai pentru că persoanele ce jucau în ea plăceau şi erau frumoase. Îşi pusese aripele albe; îşi gătise complect toaleta, şi pe cînd orchestra începu uvertura cu rugăciunea din *Norma*, Poesis căzu pe un scaun într-o atitudine visătoare, cu capul lăsat pe umere şi cu mînile unite, astfel încît nu te-ar fi prins mirarea, dacă răpită de acel cîntec ce suia la cer, ea s-ar fi urcat... încet, nemişcată şi tristă, ca sufletul unui înger murind, la ceruri, purtată ca pe nesimţite de aripele ei albe-argintii". Finalul citatului nu ne aminteşte oare şi de *Mortua est!*: „Te văd ca o umbră de-argint strălucită, / Cu-aripi ridicate la ceruri pornită, / Suind, palid suflet, a norilor schele / Prin ploaie de raze, ninsoare de stele. / O rază te naltă, un cîntec te duce, / Cu braţele albe pe piept puse cruce, / Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier / Argint e pe ape şi aur în aer"? Dacă recitim sub acest aspect *Venere şi Madonă*, vom constata că opoziţia romantică, literară, culturală în general înger vs demon este subîntinsă de opoziţia traumatizantă şi de aceea ascunsă, mascată, între actriţa jucînd un rol de ingenuă

Scanned with OKEN Scanner

și aceeași ca femeie văzută fără fard și fără costumație de gală în promiscuitatea brutală a culiselor, care-i relevă „fața"-i „pală de o bolnavă beție, / Buza ta învinețită de-al corupției mușcat"; transfigurarea poetică încearcă să reconstituie magia scenei, în mod subconștient firește: „Și-am zvîrlit asupră-ți, crudo, vălul alb de poezie, / Și paloarei tale raza inocenței eu i-am dat".

Să subliniem deci încă o dată că, înainte de a fi fost înnobilată prin „vălul alb de poezie", femeia fusese transformată de luminile rampei. Nu trebuie să pierdem nici o clipă din vedere că Eminescu s-ar fi dorit, credem, un mare dramaturg și că din eșecul acestui proiect s-a născut un poet grandios și de o complexitate ireductibilă. Iar nereușita sa ca dramaturg se explică tocmai prin fascinația prea mare a teatrului: orbit de luminile rampei, oricît ar fi cunoscut de bine teatrul, nu i-a putut descifra cu suficientă luciditate mecanismele, n-a putut deprinde teatrul ca meserie — căci ce mare meșteșugar e Shakespeare! — și i-a mutat anumite scene obsesive în vis și de acolo în poezie. Eminescu — persoana privată, înnebunită de luminile rampei pînă la a-și părăsi familia, școala, este dublat de Eminescu — persoana creatoare care *înlocuiește* iluzia teatrală prin aceea poetică. Persoana intermediară — în sensul cel mai exact al termenului — este visătorul. Fantazatorul.

Ne întrebăm dacă tipul femeii simili-reale este supus aceluiași proces de transfigurare teatral-oniric. În primul rînd, să ne amintim că și acest tip se scindează în două figuri antitetice: iubita șăgalnică, suavă, grațioasă și cocheta, fățarnica, vicleana. Ca și în cazul polarității înger-demon, și ipostazele de mai sus pot coexista la aceeași persoană. Iluzia și deziluzia sînt asemănătoare chiar dacă nu identice cu fenomenul de cădere sub vrajă și dezmeticire brutală a spectatorului de teatru. Tonul este de invectivă. *Ea* este învinuită de a fi *alta*. Alta decît ar fi vroit-o și decît a crezut-o *eul* care vorbește (scrie). *Ea* cea autentică este respinsă, refuzată, negată. În felul acesta, adresarea rămîne tot o simplă prosopopee. Dar, indiferent dacă pronumele este *ea* ori *tu*, în fond alteritatea feminină este anihilată de către un *eu* înverșunat. Să recitim versuri ca: „Îmblă parcă amintindu-și vre un cîntec, alintată, / Pare că i-ar fi tot lene și s-ar cere sărutată. / Și se nalță din călcîie să-ți ajungă pîn' la gură, / Dăruind c-o sărutare acea tainică căl-

dură, / Ce n-o are decît numai sufletul unei femei . . . / Cîtă fericire crezi tu c-ai găsi în braţul ei! [. . .] Ce iluzii! Nu-nţelegi tu, din a ei căutătură, / Că deprindere, grimasă este zîmbetul pe gură" (*Scrisoarea V*) sau: „La ce-aş descrie gingaşa cochetă, / Ce-abia trecută de-optsprezece ani, / Priviri trimite, timide, şirete, / Cînd unui tont, ce o privea avan, / Cînd unui ghiuj, cu mintea căpietă, / Urît ş-avar, sinistru şi pleşcan, / Sau unui general cu talia naltă, / Strigău şi prost ca şi un bou de baltă?" (*Pustnicul*) etc.

Este oare iubirea împărtăşită, dialogul autentic, *schimb* între *eu* şi *tu*, absent din polifonia eminesciană? Nicidecum. I-am arătat aspectele vorbind despre raporturile de tip Cătălin-Cătălina. Acum vrem să ne oprim asupra diferenţei între întruparea onirică a femeii-femeie (*şăgalnica* am numit-o) şi aceea a actriţei. Fantasmatice amîndouă, caracteristicele lor sînt altele, cum altul e mai ales sentimentul lui *eu*. În primul tip, eul — poetul — invocă cu fervoare prezenţa, fie şi fantasmatică, a iubitei care *îi răspunde*, dacă nu prin cuvînt, prin gest; ea este tangibilă în esenţa ei, deşi absentă: este amintirea unei îmbrăţişări, dialogul suprem al celor ce iubesc. Ar trebui precizat: al celor ce *se* iubesc. Tuitatea există. Pe drept cuvînt acestei iubite i se spune *tu*. Ea nu este iluzorie. Ea este pierdută. Pierdută şi regăsită în vis sau, mai precis, în starea de reverie în care controlul critic inhibatoriu al conştiinţei lucide e abolit ori măcar amorţit: „*Cînd însuşi glasul gîndurilor tace,* / Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii — / Atunci te chem, chemarea-mi asculta-vei? / *Din neguri reci plutind te vei desface?* // Puterea nopţii blînd însenina-vei / Cu ochii mari şi purtători de pace? / Răsari din umbra vremilor încoace, / Ca să te văd venind — *ca-n vis,* aşa vii! / Cobori încet . . . aproape, mai aproape, / Te pleacă iar zîmbind peste-a mea faţă, / A ta iubire c-un suspin arat-o, // Cu geana ta *m-atinge* pe pleoape, / Să simt fiorii *strîngerii în braţe* — / *Pe veci pierduto, vecinic adorato!*" (*Sonete*, III, 1879)[33] /. Am subliniat sintagmele care poartă semnificaţiile ce ne interesează în studiul de faţă. În primele două strofe (catrenele) regăsim situaţia onirică eminesciană (fiecare om visează altfel!), aceeaşi fie că din neguri se desprinde figura iubitei ori fantasma întrupată în lună, în zînă sau vedenie. În terţine, dimpotrivă, avem de a face cu un vis specific erotic: femeia se comportă ca şi cum ar fi vie. În sfîrşit, ultimul vers exprimă comportamentul de doliu, cu senti-

Scanned with OKEN Scanner

mentul specific al pierderii ireparabile și al adorației veșnice. Nimic *teatral* în acest vis.

Să citim acum, comparativ, cîteva apariții onirice ale tipului fantasmatic de femeie, al cărui suport, refulat, este actrița. Cele mai numeroase atestări le găsim în postume, ca și cum Eminescu — sau, mai bine-zis, o anumită componentă a personalității sale multiple — s-ar fi ferit să dea în vileag versuri în care simțea că se manifestă ceva cu pudoare ascuns în adîncurile sufletului. Ne referim, desigur, la trauma „scenei secundare" (în raport cu „scena primitivă" freudiană). În poema *Eco*, sub lumina lunii, un tînăr călăreț se apropie de un castel, urcînd muntele pe creste de stînci, și privește pe fereastră, de unde vede un dans minunat al unor „ființe albe"; dintre ele se desprinde *una*, precum solista din ansamblul unui corp de balet: „Apoi perechile sînt risipite / S-adun în grupele orînduite / Și din amestecul de vise dalbe, / Din trecătoarele ființe albe, / Iese ca aria dintre suspine / Regina albelor nopții regine"[34]. Poezia este, în prima ei parte, o variantă a poemei *Ondina* (*Fantasie*); microtextul sună astfel: „Și din amestecul de vise dalbe, / Dintre dantîndele ființe albe, / Iese cum cîntecul dintre suspine / Regina albelor nopții regine"[35]. În ambele, deci, din indistincția femininului plural se desprinde o figură superioară, regină a nopții, precum luna. De subliniat și comparația: „cum aria (cîntecul) dintre suspine", relevînd procesul de fantazare creatoare: transformarea unei emoții în fapt estetic; diferența între suspin și arie (cîntec) e diferența dintre vis și descrierea visului. Importantă mai cu seamă e atitudinea impasibilă de spectator a „tînărului". Spre deosebire de *Sonetul* citat, aici, nici un raport între *el* și *ea*. Fereastra îi desparte irevocabil. El este *afară*, ea — *înăuntru:* sală și scenă de spectacol. Ambele poeme, de altfel, sînt tangente încercărilor sale teatrale, Și în ambele, „regina nopții" cîntă. Finalul este însă diferit: în *Ondina*, tînărul din fereastră îi răspunde ca „un eco ușor", pe cînd în *Eco* în final se dovedește că totul, el ca și ea, castelul și balul ori baletul, n-a fost decît o himeră, o fantazare a unui eu impersonal, anonimizat, exprimat prin persoana a II-a singular („Te uiți"), care transformă un peisaj într-un spectacol; pînă și spectatorul se dovedește, în cele din urmă, tot o fantasmă: „Pe vîrful de munte, în codri-mbrăcat, / De nouri grămezi se adună / Și unul pe altul, măiestru urcat, /Ei

Scanned with OKEN Scanner

par o cetate în lună. / Și bolțile-n muri / Și stîlpii sunt suri, / Lumina prin arc de fereastră / E-albastră. // În halele-albastre — 'nstelatale bolți / Te uiți prin coloane de nouri / Și luna ieșind dintr-a stîncilor colți / Le împle cu mii de tablouri. / Lumina-i de-argint / În nouri s-a frînt / Și *se-ncheagă* prin naltele dome / *Fantome*. // În hainele albe de neguri de-argint / Și creții de roze purpure, / Și părul pe frunte cu stele e prins, / Ca îngerii albe și pure — / Prin gene de nor. / Ca visuri strecor, / Ducînd înstelata lor viață / Prin ceață. // Un șuier în noapte, prin codri, un vînt. / Un freamăt — și *totul dispare*... / Și nori se-ncrețesc risipiți și s-avînt. / În lună stau stîncile rare — / Iar *junele-iubit* / *E-un brad putrezit* / Pe trunchi de granit, pe ruine / Bătrîne" (s.n.).

Cititorul de bună credință ar putea să se întrebe: de ce să se fi jenat Eminescu să publice aceste versuri absolut lipsite de erotism? Ei bine, tocmai de aceea! Fiindcă *vedenia teatrală* purta amprenta unei trăiri sexuale, pe care o voia uitată. Dovadă: a dat publicității singurul pasaj erotic, *Sara pe deal*, și a lăsat nefolosite imaginile — foarte valoroase estetic — despre feericul dans din care se desprinde „Regina albelor nopții regine". Mai notăm că poemele, îndeosebi *Ondina*, nu sînt străine nici de umbra lui Thanatos. Frumoasa cîntă, însoțindu-se de „o liră gingașă și argintie", versuri stranii ca acestea: „Și cu moartea cea adîncă / Am schimbat al vieții gînd, / Am fost vultur pe o stîncă, / Sunt o cruce pe-un mormînt [...] Crucea-mi pare gînditoare, / Parcă arde-al vieții-mi tort / Și prin neguri mormîntare / Privesc fața mea de mort" (*Ondina, Fantasie*) sau: „Doresc doar ca în fundul mării / Să mă ia cu sine-n sarai, / În nalte albastrele sale, / Furtuna, copila de crai. // Doresc ca să intru cu luna / În dome de nouri, ce pier — / Doresc cu popoare de stele / Să merg drumul mare din cer"[36].

Fantasma onirică generată, conform ipotezei noastre, de trauma teatrală, apare și în alte postume. De pildă, în *Miradoniz*[37], găsim interșanjabilitatea *lună—zînă*, într-un peisaj mirific văzut — amănunt important, — printr-o strîmtoare, o crăpătură: „Într-un loc / Crăpată-i bolta de granit, de cauți / Prin streșina de codru pînă sus, / Unde în ceruri lin plutește luna. / Ea-i o regină tînără și blondă / În mantia-i albastră constelată, / Cu mîinile unite pe-al ei piept / De neauă... / Trece luminînd cu ochii / Albaștri, mari, prin straturi înflo-

rite / De nori, ce înfoiate îi oferă / Roze de purpur, crinii de argint; / Din cînd în cînd cu mîna-i argintoasă / Ea rupe cîte-o floare și-o aruncă / Jos pe pămînt ca pe-o gîndire de-aur". Pe cînd luna, inexplicabil, redevine astru și iscă „o mîndră / Nemaivăzută feerie", zîna Miradoniz repetă gesticulația lunii: „Ea-ajunge în grădina ei de codri / Și rătăcește — o umbră argintie / Și luminoasă-n umbra lor cea neagră; / Ici se pleacă spre a culege o floare. / Spre-a arunca în fluviul bătrîn, / Colo aleargă dup-un flutur, / Îl prinde — îi sărută ochii și-i dă drumul; / Apoi ea prinde-o pasăre măiastră / De aur, se așază-ntr-a ei aripi / Și zboară-n noapte printre stele de-aur" — ceea ce înseamnă că redevine lună și piesa ar putea reîncepe! Lună ori zînă, EA este singură. Nici un EL, fie chiar imaginar, ca în *Ondina* și *Eco*, nu apare în scenă. Vocea care prezintă viziunea nu se întrupează și nici nu-și mărturisește sentimentele. Avem de-a face cu eul „impersonal", preconizat, în concordanță cu estetica vremii, și de Maiorescu. Acest *eu*, „privitor ca la teatru", poate lua și forma persoanei generale; fantasma rămîne aceeași lună-zînă în costum de operă: „Iar prin coloane pare să vezi trecînd o minune: / Luna cu părul ei blond desfăcut, care curge în valuri / Pe umeri în jos, înflat cu dulce de miroase și cîntec, / Care tremură-n veci în aerul fin al serei. / D-umerii goi abia se ține o mantie albastră, / Mînile albe de ceară se joacă cu cozile blonde / Și cu mărgeanul ce cade pe sîni și cu creții de mantă" (*Dacă treci rîul Selenei . . .*).

Alteori, femeia fantasmatică apare sub auspiciile lunii, dar fără a se identifica cu ea. De pildă, în *Fiind băiet, păduri cutreieram*[38]: „Răsare luna, -mi bate drept în față: / Un rai de basme văd printre pleoape [. . .] Alături teiul vechi mi se deschide: / Din el ieși o tînără crăiasă, / Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise, / Cu fruntea ei într-o maramă deasă, / Cu ochii mari, cu gura-abia închisă; / Ca-n somn încet-încet pe frunze pasă. / Călcînd pe vîrful micului picior, / Veni alături, mă privi cu dor. // Și ah, era atîta de frumoasă, / Cum numa-n vis o dată-n viața ta / Un înger blînd cu fața radioasă, / Venind din cer se poate arăta; / Iar părul-i blond și moale ca mătasa / Grumazul alb și umerii-i vădea. / Prin hainele de tort subțire, fin, / Se vede trupul ei cel alb deplin". Viziunea este intermediară între reveria erotică (apropierea fantasmei, privirea „cu dor", fac din ea cel puțin închipuirea tuității) și reveria „teatrală", cu elemente de basm (mersul lunecător, veșt-

Scanned with OKEN Scanner

mîntul prin care se întrevăd farmecele trupului, ivirea din trunchiul copacului). Evident, și ileitatea este în mod vădit și subliniat anulată, întrucît frumoasa întrezărită este *inexistentă*.

Poemele rememorării, cum sînt *Sonete*-le, încearcă să resuscite iubita reală, dar absentă (spre deosebire de fantasma teatrală, ireală și prezentă), închegînd-o mereu din neguri: „În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri, / / Deodat-aud foșnirea unei rochii, / Un moale pas abia atins de scînduri . . . / Iar mîini subțiri și reci mi-acopăr ochii“[39]. Similar, în *Departe sunt de tine* (p. 707): „Se toarce-n gîndu-mi firul duioaselor povești / Ș-atuncea dinainte-mi prin ceață parcă treci / Cu ochii mari în lacrimi, cu mîni subțiri și reci [. . .] Eu strîng la piept comoara-mi de-amor și frumuseți, / În sărutări unim noi sărmanele vieți“. În final, sentimentul golului — gol resimțit fizic — redă dificultatea resuscitării imaginare a trecutului, mereu aceleași neguri reînghițind fantasma: „Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci / Și umbra ta se pierde în negurile reci, / De mă găsesc iar singur cu brațele în jos / în trista amintire a visului frumos . . .“ Fantasma, chiar a unei femei reale, rămîne vagă. Eminescu nu era un tip eidetic. Sînt retrăite mai cu seamă gesturile femeii — aceleași cu ale tipului denumit de noi „șăgalnic“; mersul pare un simbol obsedant al feminității. Deosebirile față de viziunea onirică marcată de teatru sînt frapante: forma de adresare, accentuînd tuitatea — sau, mai precis, dorința de tuitate — fantasmei, retrăirea vie a unei scene de iubire, absența costumației de feerie și a momentului apariției pe scenă cu ridicarea cortinei, simbolizată prin deschiderea cerului, a copacului etc. Ceea ce au în comun cele două tipuri de ficțiuni poetice este caracterul subliniat himeric, ireal, al prezenței feminine.

Scenariul cel mai complex al lunii ca întruchipare a feminității transfigurate prin filtrul oniric, avînd ca fundament imaginea refulată a „actriței“ pe scenă, îl găsim în capitolul despre Dacia din *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)*[40] — fragment nepublicat în timpul vieții poetului, în ciuda extraordinarei sale frumuseți. Capitolul debutează cu un peisaj fantastic, larg desfășurat. Regăsim obsesivele stînci și colțuri de munte, prin care se deschid grădini mirifice; toate elementele sînt supradimensionate. Citățm numai cîteva versuri: „Printre bolți săpate-n munte, lunecînd întunecos, / Acolo-s

Scanned with OKEN Scanner

dumbrăvi de aur cu poiene constelate [...] Acolo Dochia are un palat din stînce sure, / A lui stîlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure, / A cărei copaci se mișcă între nouri adînciți / ... E grădina luminată a palatului în munte — / A lui scări de stînci înalte sunt crăpate și cărunte, / Iar în halele lui negre strălucind ca și oțel / / Sunt păduri de flori, căci mari-s florile ca sălci pletoase, / Tufele cele de roze sunt dumbrave-ntunecoase [...] Printre luncile de roze și de flori mîndre dumbrave / Zbor gîndaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave, / *Zidite din nălucire*, din colori și din miros, / Curcubău sunt a lor aripi și oglindă diamantină, / Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină, / A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptos" (s.n.). Sintagma „cutremur voluptos" constituie nu numai un semn poetic al erosului, ci acționează și ca un semnal declanșator al fantasmei feminine. Fantasmă selenară, cum am mai subliniat.

Iată actele scenariului oniric:

Printr-o breșă, care poate fi interpretată psihanalitic și ca urma unei agresiuni — erosul eminescian nefiind lipsit de violență — dar și ca o reminiscență a experienței teatrale (privirea în sus a tînărului sufleor sufocat în cușca-i strîmtă), apare acea stranie și atît de profund eminesciană fantasmă: luna-regină, feerie teatrală proiectată în cer, acolo unde nu mai poate ajunge decepția traumatică a femeii „venerice" care o *joacă*, o *înlocuiește* pe divina actriță niciodată persoană, ci totdeauna personaj: „Într-un loc crăpată-i bolta, cu-a ei streșin-arboroasă / Și printr-însa-n cer vezi luna trecînd albă și frumoasă, / / O regină jună, blondă și cu brațe de argint, / Ce unesc încrucișate a ei mantie-nstelată / Și albastră peste pieptu-i alb, ca virgină zăpadă". Prin vraja privirii ei (ea = confuzie deplină între astrul nopții și diva unei feerii teatrale), cerul cu norii săi se preface într-o grădină mirifică ce dublează — sau reconstituie? — edenul ascuns în adîncul munților din primele strofe: „Ochii ei cei mari albaștri peste nori aruncă blînd, / / Cari se-ntind albi ca zăpada și ca straturi argintoase. / Oferindu-i flori de aur și viole-ntunecoase". Urmează gesticulația de culegere a florilor: „Ea din cînd în cînd plivește cîte una, aruncînd / Flori de neauă peste ape ce alerg fulgerătoare". Și acest motiv există în mai multe poeme postume. La baza lui stă, evident, binecunoscuta figură de balet, numită chiar „culesul florilor". Caracterul teatral al viziunii în sensul cel mai exact al

Scanned with OKEN Scanner

cuvîntului și luna însăși, personificată cu trăsături ale artistei apărînd pe scenă într-o ambianță de feerie, atestă adîncimea obsesiei.

Stranie este dublarea peisajului mirific, ca și cum ar fi un vis în vis. Nu numai grădinile, ci și palatul Dochiei e reconstituit de jocul norilor, ca „domă" a lunii: „Dar un nor pe ceruri negre se înalță și se-ncheagă, / Se formează, -ncremenește și devine-o domă-ntreagă [...] Luna înspre ea îndreaptă pasuri luminoase, -ncete". Dublarea are loc în oglindă, sau, mai bine-zis, în figura denumită în muzica dodecafonică „racul": ordinea este inversată. Întîi, peisajul-grădină, apoi doma. Pătrunzînd înăuntru, luna e urmată de un alai de stele, ca solista unui balet, la fel ca în *Ondina* și *Eco*, dar mai puțin detaliat: „Stelele în cîrduri blonde pe regină o urmează".

Un nou peisaj mirific — sau poate o redescriere a celui dintîi — se desfășoară pe șase strofe. La o mai atentă privire însă, peisajul diferă totuși de primul printr-o serie de trăsături importante. Dacă în cel dintîi, prin predominarea elementelor metalice, strălucitoare („rîuri *argintoase*", „dumbrăvi *de aur*", „păduri *de-aramă roșă*", „halele lui negre *strălucind ca și oțel*", „Ale crinilor potire sunt ca urne *de argint*" etc.) și prin procedeul supradimensionării („păduri de flori" etc.) se obținea un peisaj de basm, de data aceasta se adaugă și elemente specifice peisajelor naturiste, simili-reale, asemănătoare acelora în care, în alte poezii, mai tardive, apare femeia șagalnică și se desfășoară idila de tip Cătălin-Cătălina. Ne gîndim îndeosebi la motivul ploii de flori, la cel al oglindirii, al stelelor ce izvorăsc, al sunetelor. Dar un lucru mult mai straniu se întîmplă aici: fără nici o pregătire, luna și stelele redevin aștri, se depersonifică: „Pulbere de-argint pe drumuri, pe-a lor plaiuri verzi — o ploaie — / Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaie / Și de vînt scutură grele omătul trandafiriu / A-nfloririi lor bogate, ce mînat se grămădește /În troiene de ninsoare, care roză strălucește, / Pe cînd sălcii argintoase tremur sînte peste rîu. / / Aeru-i văratic, moale, stele izvorăsc pe ceruri, / Florile-izvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri, / Vînt-ngreunînd cu miros, cu lumini aerul cald; / Dintr-un arbore într-altul mreje lungi diamantine / Vioriu sclipesc suspine într-a lunei dulci lumine, / Rar și diafan țesute de paianjeni de smarald / / Pe cînd greieri, ca orlogii, răgușit

Scanned with OKEN Scanner

prin iarbă sună, / De pe-un vîrf de arbor mîndru țes în nopțile cu lună / Pod de pînză diamantină peste argintosul rîu, / / Și cît ține podul mîndru, printre pînza-i diafană, / Luna rîul îl ajunge și oglinda lui cea plană / Ca-ntr-o mîndră feerie strălucește vioriu".

Locul lunii îl ia zîna Dochia: „Peste podul cel ușure, zîna Dochia frumoasă / Trece împletindu-și părul cel de-auree mătasă, / Albă-i ca zăpada noaptea, corpu-i nalt e mlădiet, / Aurul pletelor strecoară prin mînuțele-i de ceară / Și prin haine argintoase străbat membrele-i ușoare, / Abia podul îl atinge mici picioarele-i de-omăt". Luna-regină și zîna Dochia sînt asemănătoare ca niște surori gemene; duplicate onirice ale aceleiași femei fantasmatice — transfigurare a actriței mitizate —, intangibilă, contemplată de un ochi impersonal. Niciodată nu se spune *eu* și nu se spune *tu*. Acela care visează, care inventează legenda zeiței selenare a Daciei admiră, evident, dar nu iubește; viziunea onirică este epurată de eros — cel puțin pînă la un foarte important moment, pe care îl vom semnala atunci cînd apare în text.

Zîna Dochia parcurge un lung itinerar. Urcă scări de stînci, intră în palatu-i, își pune pe umăr pasărea măiastră a bucuriei (la fel ca zîna Miradoniz), apoi, într-o luntre, trece pe un fluviu prin păduri întunecoase. Caracterul mitic al peisajului este subliniat într-un vers memorabil: „Prin pădurile de basme trece fluviul cîntării". Se ivește acum o nouă secvență de basm. Regăsim motivul fetei frumoase ieșind din arbore Dar — încă o dovadă că avem de a face cu un motiv obsedant — este vorba de un *ansamblu:* o împărătească și un grup de fete vrăjite, pe care trecerea Dochiei le învie, spre a executa un straniu ritual al mulgerii cerboaicelor: „Sară sună glas de bucium și cerboaice albe-n tumne / Prin cărările de codru, pe de frunze-uscate urme, / Vin rupînd verzile crenge cu talangele de gît; / Și în mijlocul pădurii ocolesc stejarul mare / Pîn'din el o-mpărătească iese albă, zîmbitoare, / Pe-un umăr gol doniță albă — stemă-n părul aurit. / / Din copaci ies zîne mîndre, de-mpărat frumoase fete, / Ținînd donițe pe umeri, gingașe, nalt-mlădiete, / Albe trec prin umbra verde, la cerboaice se înclin, / Ce sub dulcile lor mîne își oferă răbdătoare / Ugerele lor împlute, și în doniți sunătoare / Laptele-n cadență curge, codru-mplînd c-un murmur lin".

Și Dochia trece mai departe prin apele ce străbat păduri,

Scanned with OKEN Scanner

în luntrea ei trasă de lebezi. În descrierea itinerarului apar misterioşi cai albi (nu ne interesează latura mitologică, ci doar cea onirică a poemei). Caii — ciudat! — trăiesc într-un fel de enclavă şi n-au văzut niciodată lumina zilei şi nici a nopţii: „Lîng-izvoarele-nflorite pasc cai albi c-ai mării spume — / Zi ori noapte nu văzură de cînd sunt pe-această lume, / Lună sîntă, stele de-aur, soare alb şi zîmbitor, / Pentru ei necunoscute-s".

Apoi, Dochia ajunge la ţintă, la locuinţa zeilor Daciei, încastrată tot într-un munte, dar „Munte jumătate-n lume — jumătate-n infinit". Este locul magic de unde se ivesc şi soarele şi luna cu stelele: „Pe acea poartă din munte iese zori în coruri dalbe, / Ridicîndu-se în cerul dimineţii dulci, rozalbe, / / Pe-acolo soarele-şi mînă car cu caii arzători, / Pe-acolo noaptea răsare blonda lună argintoasă / Şi popoarele de stele iese-n roiuri luminoase / Şi pe care se împrăştie ca de aur sfinte flori".

Dochia redevine brusc lună, dar zîna lună. E un joc de duplicări şi substituţii tulburător: doar legănarea adormitoare a melodiei eminesciene ni-l îndulceşte, făcîndu-ne să-i uităm straneitatea. Apare acum şi soarele şi, în acest loc magic, cei doi aştri, ce nu se întîlnesc niciodată, se află totuşi împreună: „Luna, zîna Daciei vine la a zeilor serbare; / Soarele, copil de aur al albastrei sfintei mări, / Vine ostenit de drumuri şi la masă se aşează". Zîna lună seamănă, firește cu luna regină şi cu zîna Dochia din secvenţele anterioare; poartă acelaşi costum de teatru, dar — ciudat lapsus! — ochii ei nu mai sînt albaştri, ci căprui. Aici apare şi un moment erotic, un dor imposibil de împlinit din cauza interdicţiei incestului între sora lună şi fratele soare: „Haina lungă şi albastră e cusută numa-n stele, / Iară albii sîni de neauă strălucesc, cu de mărgele / Şi mărgăritare salbă, pe un fir de aur prins; / Păru-i lung de aur galbăn e-mpletit în cozi pe spate, / Ochii ei căprii se uită la cerescu-i mîndru frate / Şi de melancolici gînduri al ei suflet e cuprins". Mai departe, e descrisă amplu şi strălucitor, cetatea soarelui, apoi „monastirea lunei", în care „Vezi cum trece ea frumoasă", ca o zînă dintr-un basm romantic, ca o actriţă jucînd o feerie, un balet sau o operă.

Mereu evanescentă, femeia viselor eminesciene apare şi dispare ca pe o scenă — teatru al dorinţelor, dar deopotrivă transfigurare a teatrului ca atare, cel în care s-au desfăşurat

Scanned with OKEN Scanner

primele sale experienţe fundamentale, şi erotice, şi etice, şi estetice.

Fie că apare ca invocînd direct fantasma, în raportul eu-tu, ca în reveria-amintire, sau în raportul eu-ea ca în reveria pură, fie că eul se eclipsează într-o enunţare impersonală de băsmuitor sau de ins antrenat în aventura unui vis, identitatea polifonă rămîne în rol oarecum de spectator, „privitor ca la teatru" al unei dulci umbre încontinuu ameninţate de dispariţie: de trezire, de terminarea piesei, de plecarea iubitei. Nici ideală (înger sau demon), nici reală (şăgalnică sau cochetă), femeia fantasmatică este obsesivă. Peisajul colţuros sau cel ceţos sugerează deopotrivă obstacolele ce trebuie trecute spre a accede la obiectul dorinţei: dificultăţile viziunii, dar şi ale limbajului. A chema din ceţuri, a trece printre stînci colţuroase, poate însemna şi a zămisli expresia frumoasă din impreciziile şi asperităţile limbii.

Deşi — sau poate tocmai pentru că — proiecţie a subiectivităţii, femeia fantasmatică reprezintă suprema alteritate. Femeia simili-reală îl poate accepta ori respinge, femeia demonică îl poate chinui, femeia angelică îl poate consola, dar toate îl *ating* într-un fel sau altul. Femeia fantasmatică pare a-l accepta totdeauna, vine spre el, i se arată în întreaga-i splendoare, dar nu e decît o umbră. Mereu intangibilă, veşnic miraj. Nici o iubită nu e mai îndepărtată decît aceasta ce vine spre el, într-un mers lunecat, solemn-dansant şi nu ajunge niciodată. Model oniric al unui model teatral, nu ca loc comun, ci ca experienţă nemijlocită de viaţă. Putem vorbi, aşadar, de două focare diferite ale modelării feminităţii în opera lui Eminescu: EA = model cultural (înger vs demon) şi Ea = model abisal (actriţă ≈ lună), femeia simili-reală (îndrăgostita şăgalnică vs cocheta vicleană şi rea) reprezentînd termenul TU. Remarcăm că cele trei modele se bifurcă, dar în mod antitetic în cazul EA — model cultural şi TU, pe cînd în cazul EA — model abisal, numai şi numai ca echivalenţă. Femeia fantasmatică este *una*. Femeia romantică şi femeia reală sînt — pot fi — *două*.

Actriţa este, prin definiţie, *Alta*. Cu *aceea* nu se poate dialoga; ea nu poate fi convertită în TU. Drama traumatizantă din pragul adolescenţei constă mai ales în faptul că acea ALTA nu este niciodată identică cu *ea* — cu literă mică, spre a sublinia diferenţa dintre model şi realitate. Mai clar spus, dorinţa ascunsă, obscură ar fi ca ea, interpreta, femeia obişnuită să fie

Scanned with OKEN Scanner

aceeași, să fie identică cu EA, rolul jucat. Această identificare nu se poate opera decît în vis. Ea este astfel de două ori transformată în himeră: pe scenă întîi, în viziunea poetică — născocire a unui basm oniric, a doua oară. În felul acesta, femeia reală, femeia care joacă, este eludată și ALTA devine, pe parcursul unui poem ACEASTA. Proiecția eului — a unei componente a eului polifonic.

Chiar dacă există și momente fericite în poezia eminesciană de dragoste — cele mai multe însă fie evocate nostalgic, fie invocate cu dor — criza tuitații este evidentă. Simptomele i le găsim și în unele amănunte ale grafiei. De pildă, în finalul nuvelei *Cezara*, la reîntîlnirea eroilor, exclamația ei: „Tu ești? *Chiar tu?*“ exprimă nu numai uimirea de a-l reîntîlni pe Ieronim, ci oarecum indecizia autorului dacă veritabila pereche, în care fiecare este *tu* pentru celălalt, este altceva decît o fantasmă, celălalt nefiind *tu* cu adevărat (*Chiar tu*), ci poate o himeră, EL, Altul, care „în vis s-arată“. Aici, nuvela publicată se întrerupe, cu un rînd de puncte-puncte ce marchează oprelistea interioară de a gîndi pînă la capăt dragostea ca dialog. Poate doar ca înfrățire în moarte succedînd fatalei îmbrățișări sexuale, nu erotice, cum se întîmplă într-o încercare manuscrisă de a da un final nuvelei. Dar poate că și aceasta nu se întîmplă decît în visul lui Ieronim. Ar trebui să citățm tot fragmentul *Moartea Cezarei* spre a demonstra toate echivocurile sale, pînă la finalul cunoscut: „Marea purta în patul ei moale și albastru două cadavre unite, strîns îmbrățișate . . . “

Sublinierea din finalul poeziei *Înger de pază* (1871)[41]: „*tu ești el*“ reprezintă o conștientizare a procesului prin care tuitatea este absorbită de ileitate, modelul devorînd viața. Poezia — tocmai pentru că e prea bine cunoscută — merită recitită/retranscrisă din acest punct de vedere: „Cînd sufletu-mi noaptea veghea în estaze, / Vedeam ca în vis pe-al meu înger de pază, / Încins cu o haină de umbre și raze, / C-asupră-mi c-un zîmbet aripile-a-ntins; / Dar cum te văzui într-o palidă haină, / Copilă cuprinsă de dor și de taină, / Fugi acel înger de ochiu-ți învins. // Ești demon, copilă, că numai c-o zare / Din genele-ți lunge, din ochiul tău mare / Făcuși pe-al meu înger cu spaimă să zboare, / El, veghea mea sfîntă, amicul fidel? / Ori poate! . . . O, -nchide lungi genele tale, / Să pot recunoaște trăsurile-ți pale, / Căci tu — *tu ești el*“. Confuzia între *ea* (subliniat), tu (grafie obișnuită) și îngerul de pază este reluată în *Înger și de-*

Scanned with OKEN Scanner

mon (1873): „*Ea* un înger ce se roagă — *El* un demon ce visează; / *Ea* o inimă de aur — *El* un suflet apostat; / *El* în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat — / La picioarele Madonei, tristă, sfîntă, *Ea* veghează. [...] Ce-ţi lipseşte să fii înger — aripi lungi şi constelate. / Dar ce văd: Pe-a umbrei tale umeri vii ce se întinde? / Două umbre de aripe ce se mişcă tremurînde, / Două aripe de umbră către ceruri ridicate. // O, nu-i umbra ei aceea — este îngeru-i de pază, / Lîngă marmura cea albă văd fiinţa-i aeriană. / Peste viaţa-i inocentă, viaţa lui cea sîntă plană, / Lîngă dînsa el se roagă, lîngă ea îngenunchează. // Dar de-i umbra ei aceea — atunci *Ea* un înger este, / Însă aripile-i albe lumea-a le vedea nu poate; / Muri sfinţiţi de-a omenirii rugăciuni îndelungate / Văd aripele-i diafane şi de dînsele dau veste. // Te iubesc! — era să strige demonul în a lui noapte, / Dară umbra-naripată a lui buze le înmoaie; / Nu spre-amor, spre-nchinăciune el genunchii-şi încovoaie / Şi ascultă dus din lume a ei dulci şi timizi şoapte". În ambele poezii regăsim figuraţia din *Geniu pustiu*, fragmentul citat cu cîteva pagini mai înainte: Poesis, deghizată în înger, pare gata să se contopească cu propriu-i rol, *ea* (femeia) să devină *el* (îngerul, adică rolul, modelul, idealul). Aşadar, *ea* nu numai că este *alta*, dar este şi visul (proiectul, închipuirea) *altuia*, a unui extatic regizor (de piese, de texte). [Nu numai]. *Tuitatea* este o *ileitate*, ci şi o *alteritate*. Chiar în poeziile unde antiteza romantică şi livrească între înger şi demon este evidentă, imaginea obsedantă a *actriţei* mediază între *femeie* şi *vis*, retranscriind într-un fel cu totul propriu raportul între realitate şi închipuire. În strofele citate din *Înger şi demon* regăsim şi gestul de reprimare a impulsului erotic şi de transformare a sa în adoraţie, în veneraţie sau/şi admiraţie („Nu spre-amor, spre-nchinăciune..."), fapt caracteristic viziunii teatral onirice eminesciene. În orice caz, reliefarea pronumelor personale prin grafierea lor deosebită ne dă de gîndit.

Un singur exemplu încă. În *Strigoii*, succesiunea pronumelui *ea* (subliniat) şi „dînsa", acesta din urmă cu o conotaţie de intimitate, marchează pragul incert între fantomă şi femeie: „...În negrul zid s-arată, / Venind ca-n somn lunatec în pasuri line, *ea;* / Arald nebun se uită — cu ochii o-nghiţea, / Puternicele braţe spre dînsa întindea / Şi-n nesimţire cade pe-a jilţului său spată".

Aceste mici mărci lingvistice şi paralingvistice (sublinieri,

Scanned with OKEN Scanner

jocul pronumelor personale etc.) nu fac decît să ne confirme constatarea, bazată pe o atentă recitire integrală a operei eminesciene, că, pentru Poetul nostru, feminitatea a fost de la început o *tuitate* pierdută. Orice tip de femeie (angelică, demonică, şăgalnică, vicleană), fie că este absentă (moartă, plecată, nepăsătoare), fie că este *alta* decît pare, decît se crede (Madona este Veneră şi totuşi înger etc. etc.), este lăuntric regizat de substituţia între ea/tu şi EA, deci o reeditare a procesului de fascinare a unui tînăr şi neştiutor spectator de către o actriţă. Persoana feminină este ameninţată de *univocitate*, în ciuda aparentei sale polifonii. Tuitate mereu pierdută, mereu nostalgic rechemată, mereu în curs de ileizare, femeia desemnează de fapt conturul mişcător al unui loc vacant.

Un alt fenomen lingvistic, la care vrem să ne referim, e redondanţa pronumelui personal. În limba română, precum bine se ştie, conjugarea verbului cuprinzînd şi indicii de persoană, reluarea subiectului prin pronume, atunci cînd, în context, este evident cine înfăptuieşte acţiunea, reprezintă un fapt nu gramatical, ci stilistic. De pildă: „Neguri albe, strălucite / Naşte *luna* argintie, / *Ea* le scoate peste ape, / Le întinde pe cîmpie“ (*Crăiasa din poveşti*, s.n.). Pronominalizarea subiectului inanimat îl personalizează, îl conotează cu o discretă trăsătură de *uman*. Marca stilistică ne confirmă intuirea asimilării între *lună* şi *femeie*, ambele unificate sau unificabile obsedant, într-un EA care este un TU înstrăinat, un TU imposibil.

Ion Coteanu subliniază procesul de ficţionalizare a eului poetic eminescian în animarea naturii, contestînd, pe bună dreptate, o stereotipie a interpretării: «Nu este suficient să se spună, de exemplu, că un *istovit şi trist izvor* arată starea sufletească a lui Eminescu în momentul cînd a compus poemul *Te duci* . . . , unde apare GN citat, nici că prin *istovit şi trist* se arată că natura *participă* la suferinţa poetului, nu numai pentru că nu intră în firea lucrurilor ca natura, strict obiectiv vorbind, să fie părtaşă la umoarea poetului, ci şi pentru că, analizînd mai riguros cele două afirmaţii, constatăm că ele presupun o convenţie tacită. Poetul afirmă că izvorul este istovit şi trist, iar noi deducem că, în realitate, nu despre izvor este vorba, căci el nu are stări sufleteşti decît dacă a fost personificat. De fapt, poetul şi noi împreună cu el, de vreme ce am acceptat convenţia, proiectăm în lucruri ceva care nu există în

Scanned with OKEN Scanner

ele, dar este în propriul nostru suflet. Ar trebui deci ca, renunțînd la metafora „natura participă la suferințele sau bucuriile poetului", să amendăm concluzia zicînd bunăoară că poetul își închipuie și vrea să ne facă și pe noi să ne închipuim că natura este o ființă, un *alter ego* al său, care simte ca el, ori că noi credem astfel și sîntem capabili să ne identificăm cu gîndurile lui. Renunțarea la metafora „natura participă la . . . " adesea adoptată mecanic, scoate pe cititor dintr-un impresionism necontrolat și chiar dacă faptul îl poate turbura la început, în ultimă instanță îl pune într-o poziție de luciditate mult mai favorabilă judecății estetice. Eliberarea lui de impresiile lecturii inițiale sau chiar ale uneia reluate, dar în care s-a obișnuit să așeze lucrurile într-un calapod prestabilit, îl face după un timp să constate că textul are și alte deschideri și-i oferă implicit noi perspective de a-l aborda»[42]. Am adăuga că Eminescu nu își închipuie natura numai ca un *alter ego* al său, ci și al femeii, deci, dacă un asemenea termen e permis, o *alter*(a) *illa*. Redondanța pronumelui personal ține de acest fenomen. O găsim — desigur, nu doar din necesități metrice, și într-o strofă din *Freamăt de codru*: „Din izvoare și din gîrle / Apa sună somnoroasă; / Unde soarele pătrunde / Printre ramuri a ei unde, / Ea în valuri sperioase / Se ascunde". Se știe că, mai departe, „ea" apare drept „sora" și „crăiasa" pădurii. Dar mai important este faptul că epitetele apei, „somnoroasă" și „sperioasă", determină, în alte contexte, figura feminină: „Ea ridică *somnoroasă* lunga genelor maramă, / *Spăriet* la el se uită . . . i se pare că visează" (*Călin, file din poveste,* s.n.). Că în ambele microtexte, citate de noi, *apa* este aceea ce se personalizează în mod subtil, ține desigur de un străvechi fond mitic în care acest element primordial este asimilat cu principiul feminin al lumii, la fel ca și *luna*, de care ne-am ocupat mai pe larg în eseul de față.

Se cere subliniat, în final, că femeia eminesciană nu numai că nu se constituie ca tuitate, dar, și ca ileitate, ea nu este o identitate ci o alteritate, fie că se vădește drept alta decît s-a prezentat (înșelătoarea), fie că este dorită și închipuită a fi alta (demonica angelizată), fie că este o absență (iubita pierdută, care l-a părăsit), fie că apare ca pură iluzie a teatrului exterior/interior (fantasmizarea actriței).

Dar persoana eminesciană? Am schițat, în cuprinsul eseului, vocile în care eul se divide, se destramă și se întrețese.

Scanned with OKEN Scanner

Plurivocizîndu-se, tinde spre impersonalizare — spre acel *tu* din *Glossă*, nu în primul rînd *toți*, și *nimeni* ca persoană generală, nu *oricine*, ci cu adevărat un *alter ego*, un eu altul și altfel, ce se îndeamnă pe sine să devină — să redevină — ceea ce a fost din chiar clipa deșteptării sale la conștiința de bărbat și de poet: „spectator ca la teatru". Dar impersonalitatea e un mit. Cum să „rămîi la toate rece", cum să te simți „nemuritor și rece", cînd teatrul e în tine, cînd teatrul e bolta înstelată dinlăuntrul visurilor tale?! Polifonia eminesciană este sfîșietoare. O vom mai ilustra printr-o notație nervoasă din fila de proiect teatral *Cassiodor*[43]. Tocmai fiindcă este necontrolată, necizelată, lasă să se întrevadă, laolaltă cu distribuirea unor toposuri ale vremii, dramaticile incertitudini ale ființei sale: „Diodor, vezi tu zenitul deasupra ta? Este sufletul tău... ce este sufletul... este ființa unui înger înamorat într-o formă. Ești tu. *Zenitul tău, o stea, cine știi ce lume nemărginită poartă vuietul destinelor tale deasupra capului tău* [...] Simt, gîndesc — inima mea un ocean cu valuri nenumărate, creierii mei un paladiu tencuit de-nțelepciune, și cu toate astea ființa mea singură e un tron fără rege, un templu fără zeu [...] Cînd ființele se-mbină / Cînd confund pe tu cu eu / E lumină din lumină / Dumnezeu din Dumnezeu [...] oare dacă mor eu, moare și ea (acea lume din zenit!)... Esistența mea... iluziune, viața mea: un vis. Instrument care conții în tine toate esistența mea, din 18 ani a copilăriei, te atîrn d-o marmură, fie marmura uitării, voi să uit că am trăit, căci n-am trăit, voi trăi [...] sufletul mieu propriu numai cu sufletul mieu propriu poate vorbi... dar e Dumnezeiesc, fiindcă ți-l gîndești, e suflet în lira mea fiindcă mi-l gîndesc".

Normalitatea stă, cum au arătat Eduard Pamfil și Doru Ogodescu în echilibrul triadei ontice EU-TU-EL. Nu ni-l putem închipui pe Eminescu scriind un jurnal intim, pentru că persoana sa privată nu-l interesează. Și poeziile de dragoste sînt pseudo-confesiuni adresate unui TU fictiv, dovadă că uneori „eroina", căreia versurile îi sînt dedicate se schimbă, așa cum, pe parcursul variantelor, se schimbă și propria-i atitudine. El este un altul. Străin sieși. Aproape că nu mai este om, ci doar „o străină gură". Acolo unde ipseitatea, tuitatea și ileitatea se confundă, se înlocuiesc și se devoră una pe alta, apare anomalia, extraordinarul: genialitatea și nebunia. Singura sal-

Scanned with OKEN Scanner

vare, singura reconciliere a vocilor, este arta: spunerea, (de)-scrierea incertitudinii: „Un singur lucru-acuma la Dumnezeu aș cere / Ca să mă-nvețe vrajă, să-mi deie putere / Să pot descrie vouă al vieții mele vis / Și-ntreaga vecinicie din suflet-mi închis." (din proiectul de dramă *Mira*, finalul notelor pentru episodul Arbore-Ștefăniță). Eminescu a știut-o, deci, de totdeauna: ficțiunea — figura de stil, metafora, scriitura — este singurul mod potrivit pentru el de dezvăluire a eului profund, dar mai ales de transgresare a contradicțiilor și a precarității persoanei în complexitatea și soliditatea personalității creatoare.

Ce ne spune în privința celor arătate gramatica, statistica? La prima vedere, mult, la o mai atentă privire, aproape nimic. Iată de ce. În excelentul volum *Lexicul eminescian în lumină statistică* de Luiza Seche[43] se stabilește că pronumele *ea*, *el* se află pe primul loc, avînd cea mai mare frecvență, *eu* are rangul 12, iar *tu*, 13. Așadar, statistica ne confirmă că noosfera eminesciană este dominată de ileitate în complementaritatea sa masculin-feminin. Adevărat. Numai că *el* și *ea* nu constituie un veritabil cuplu. Ei sînt mereu laolaltă și mereu despărțiți fie chiar și numai de o peliculă străvezie, invizibilă și impenetrabilă ca sticla. Să ne-o amintim doar pe Cătălina, cu capul pe pieptul drăgăstos al lui Cătălin, visînd și invocîndu-l pe Luceafăr. *Ea nu este cu nici unul din ei.* Ea este despărțită atît de Hyperion, cît și de Cătălin. El și ea nu constituie un cuplu, o pereche, atîta vreme cît nu se constituie ca interlocutori intersanjabili eu-tu. Aceasta statistica nu ne-o poate spune. El și ea stau alături dar nu sînt împreună. În orice caz, nu total și, mai ales, nu pentru totdeauna. Pe de altă parte, datorită specificului limbii române, pronumele de persoana a III-a conotează inanimatele prin personalizare și animatele, îndeosebi interlocutorii, prin impersonalizare. În ce măsură *el* și *ea* referitoare la elemente ale naturii se armonizează în ficțiunea unei perechi ar putea însă constitui obiectul altui studiu.

Nu am pretins la o analiză completă a polifoniei persoanei eminesciene. Cine oare ar cuteza-o? Ne-am mărginit a studia felul cum apare în opera sa femeia. Credem a fi reușit să demonstrăm faptul că un EU multiplicat (căci în fiecare ins trăiesc o mulțime de oameni) și totodată unitar (căci, proiectat în virtuali *ei*, fiecare se știe și se vrea el însuși) stă față

Scanned with OKEN Scanner

în față cu un număr de Tu-uri reductibili la un EA unic, de care îl desparte o linie tremurătoare de lumină selenară precum spectatorul de actriță prin făcliile rampei. Dragostea se zămislește dintr-o inefabilă și infailibilă ruptură, care e în același timp și o trăsătură de unire. Poate că acei *ei* (Cătălin, Hyperion, atîția alții încă), în care se travestește și se întrupează EUL, sînt tentative de a atinge o EA care este mereu ALTA, pentru a o face să devină TU. Imposibilitatea realizării acestui proiect existențial face cu putință realizarea unei poezii cum nu e și nici nu va fi alta.

Scanned with OKEN Scanner

UN PROIECT DE OM

Dacă pentru Eminescu obsedantă este problema comutării ileității în tuitate și a alterității în identitate, EUL propriu fiind asumat, cu toate contradicțiile sale interioare, orgoliul marelui creator refuzînd modelările din afară și nevoind să semene cu nimeni altul decît cu el însuși, devorat de patima scrisului, suportînd, cu durere uneori, condiția genialității sale, există în schimb oameni — persoane reale, scriitori, sau persoane fictive, eroi de romane și nuvele — pentru care propriul fel de a fi este o permanentă sursă de nemulțumire. A-și constitui un EU în raport cu un model ales, în opoziție cu imboldurile firești — și aceasta, în deplină cunoștință de cauză —, este un aspect din cele mai interesante al relațiilor antropologic-estetice ce constituie obiectul studiului de față. Vom schița întîi cazul, exemplar, socotim, pentru dorința de a deveni un altul, al lui C. A. Rosetti, pentru ca în eseul următor să ne ocupăm mai pe larg de personalitatea, ciudată, în pofida aparențelor, a lui Tudor Vianu. În continuare ne vom referi la personaje, deci la persoane fictive, frămîntate — dar de data aceasta inconștient — de aceeași, în esență, propensiune a lui EU spre EL. Firește, în cadrul cărții, vom trata și alte probleme legate de polifonia persoanei.

Aspectul cel mai interesant, neliniștitor chiar, al *Jurnalului*[1] lui C. A. Rosetti îl constituie personalitatea autorului, reprezentativă pentru condiția omului într-o epocă de tranziție.

Se disting trei nivele ale eului, dintr-a căror interacțiune rezultă o personalitate de un dinamism interior și exterior de mare forță: 1) omul vechi, 2) omul romantic și 3) omul propriei vremi.

Omul vechi este dominat de lenea orientală. *Notele intime*, cum e numit *Jurnalul*, sînt traversate de o obsesie: tentația somnului. C. A. Rosetti vorbește despre „dulceața somnului", despre „această fericire ce aduce cu sine somnul", apoi din nou, „somnul, singura-mi mîngîiere" etc. etc. Precum Gargantua, Rosetti — om de treizeci de ani, student la Paris — plînge în fiecare dimineață cînd trebuie să părăsească dulcele tărîm al vieții vegetative: „Ciudat, 3 ani *de cînd mă scol devreme* și tot nu am izbutit a mă deprinde să mă scol de dimineață, fără a plînge" (pp. 83, 118, 96). Lupta mereu reluată împotriva somnului, nemulțumirea de sine, remușcarea, luciditatea autoanalizei ne apar șocant de înrudite cu paginile scrise aproape peste un secol de Italo Svevo în romanul *Conștiința lui Zeno* despre lupta fără rezultat a personajului central împotriva plăcerii fumatului.

Omul timpului său este proiectul lui C. A. Rosetti, este idealul pe care el și-l pune necontenit în față și a cărui realizare o urmărește. În opoziție cu omul lenei, proiectul de om al lui C. A. Rosetti e impregnat de activismul intelectualității burgheze progresiste din occidentul european. Lupta nu se duce însă numai cu sine însuși, cu omul vechi — stratul cel mai adînc al persoanei sale, abordabil, de altfel, și din punctul de vedere al psihanalizei — ci în egală măsură cu timpul ce se cere recuperat. Ca într-un contrapunct muzical, fericitei și egoistei indolențe i se opune graba nervoasă, o adevărată lăcomie a studiului, finalizate de conștiința unei misiuni patriotice urgente ce impunea un model de om diferit: „Începură cursurile. Fusei astăzi, citii programa: mii de științe, ce toate doresc să le aflu în sfîrșit, mare parte îmi trebuiește, multe ce-mi plac și să nu le știu! [. . .] Și vreme nu am să lucrez mult, și vreme nu am să adăst mult știința, căci vîrsta trece, căci România are sete și foame".

Deșteptarea conștiinței intelectuale din lungul somn feudal, ca proces dirijat de necesitatea înțeleasă a schimbării istorice din jurul anului revoluționar 1848, datorită sincerității necruțătoare și a lucidității în scrutarea conștiinței proprii, apare ca o mișcare așa-zicînd palpabilă de auto-geneză: „Mă tot gîndesc ce să fac eu ca să fac mintea mea să regenereze. Oare astă facultate a mea nu se va putea desamorți? 28 de ani vîrsta. Pînă acum ea nu s-a întrebuințat ca să zic așa mai nici cum".

Scanned with OKEN Scanner

Dar omul anului 1848 nu se caracterizează numai printr-o cultură temeinică. Proiectul de personalitate construit în *Jurnal* dă o egală importanță desăvîrșirii morale, frumuseții lăuntrice. În dorința de perfecționare, introspecția necruțătoare, chiar dură, pătrunde pînă la motivațiile cele mai ascunse ale actelor, refuzînd auto-flatarea. Metoda cea mai eficientă de curățire a sufletului de tot ce este murdărie pare, prin aceasta, a consta în conștientizarea răului cu ajutorul exprimării sale cît mai exacte și mai fără ocolișuri, în scris. Iată un exemplu: „Am băgat de seamă și astă seară că umblînd să mă înșel pe mine chiar, vreau să imposez, să mă arăt mare în ochii lui, ca să-l fac să mă admire".

Din sinceritatea notațiilor precum și din nivelul — și el tranzitoriu — al limbii rezultă unele momente involuntar umoristice pentru noi, cei de azi. Dar dincolo de acest aspect, drama unui Eu nemulțumit de sine și fascinat de EL, dornic de a fi (ca) altul, nu trebuie să ne scape: „De cîte ori m-am dus la teatru totdeauna am suferit [...] De ce nu sînt actor!" (p. 137). (În paranteză fie spus, să fi exercitat Teatrul o influență formativă atît de puternică asupra omului de la și de după 1848?). Sau: „Pe cine am pizmuit? Pe nimeni, în afară din toți cîți au neveste frumoase și știință multă. Și apoi, asta nu crez că poate fi un păcat". Pe lîngă dezarmanta ingenuitate a însemnării de *Jurnal*, ne atrage atenția și psihologia invidiei[2], un mod al lui EU de a vrea să devină ca EL — model concretizat în diferiți oameni în carne și oase —, laolaltă cu teama că nu va putea să-și depășească propria condiție. A poseda nevastă frumoasă, el, urît, a poseda știință, el, leneș, înseamnă *a fi altfel*, a jindui să devii *altul*.

Ca om romantic, C. A. Rosetti este, bineînțeles, un veșnic amorezat. Lipsa lui de talent poetic l-a și compromis de altfel, versurile deplorabile eclipsînd pînă mai deunăzi pentru posteritate complexitatea și exemplaritatea istorică a figurii. Pentru a înțelege polifonia persoanei sale, nu trebuie să omitem acest aspect. Emfaza și dulcegăriile în vers și proză despre avînturile erotice întregesc drama de a nu reuși să devină ceea ce și-a propus: un bun poet de dragoste.

Nu lipsește, desigur, din *Jurnal*, nici conflictul dintre generații, în fond, o problemă a dialogului, a tuitației. Problema lui EU de a se oglindi frumos în TU și invers — frumos, desigur, în sensul ileității modelatoare — apare pregnant în *Jur-*

Scanned with OKEN Scanner

nal. Iată cum își închipuie C. A. Rosetti că ar putea împăca intensa lui dragoste filială cu divergențele esențiale existente între el și mama lui, fără a renunța la proiectul de om — total diferit de al acesteia —, dimpotrivă, realizîndu-l din plin: „Nimic mai greu ca mustrarea mea de cuget [...] Cu toate acestea [...] tot nu o să am putere a mă îndupleca să-i fac mulțumirile, căci cea d'întîi mulțumire a ei este a mă însura. Cea de a doua a fi om de salon etc. Acestea sînt împotrivă de acelea ce aș dori eu. Socotesc însă că de va trăi ea, voi trăi eu încă 5 ani și voi ajunge a învăța ceea ce voi, socotesc, zic, că aș putea să o fac să guste oarecare fericiri, căci, *deși este din altă lume*, ea însă simte care este adevăratul frumos și are atîta mîndrie încît negreșit cînd mă va vedea cunoscut și stimat *de lume*, ca omul cel mai învățat și cel mai cinstit, o să simtă bucuria“ (p. 28 și urm.). Am subliniat sintagmele referitoare la *lume*, fiindcă ele ascund un sofism. De fiecare dată, *lumea* la care se referă e alta. Acel TU, a cărui admirație o dorește Eul, este, în prima ocurență, lumea veche, iar în a doua, lumea nouă: EU, devenind ceea ce mi-am propus („omul cel mai învățat și cel mai cinstit“), voi cuceri aprecierea lui TU (propria mea generație, lumea de azi) și prin aceasta voi convinge pe alt TU (generația veche, lumea de ieri) să accepte implicit valoarea unui EL diferit („om de salon“ vs „omul cel mai învățat și cel mai cinstit“).

Un tip rar se desprinde din *Jurnalul* lui C. A. Rosetti: tipul ambițiosului pozitiv. El este un anti-Dinu Păturică. Și, desigur, cum vom vedea în unul din eseurile ce urmează, și un tip opus lui Ghiță, personajul memorabil creat de Slavici. Proiectul imaginar de EL, de ALTUL, căruia Rosetti vrea să-i semene și în care vrea să transforme un EU de care nu e mulțumit, este un model bun, pozitiv. Pericolul ce-l pîndește nu este răul, crima, violența, sfîrșitul tragic, ci eșecul, ratarea, nerealizarea sau insuficienta realizare a idealului propus: o dramă. O dramă a neliniștii, fiindcă speranța i se trezește din nou. Regretul, mustrarea de cuget, străduința spre mai bine, căderile, reluările fac din Rosetti, cel din *Jurnal* un Sisif naiv, emoționant în naivitatea sa, un Sisif ce nu știe că este condamnat de zei să ducă la infinit piatra spre vîrful muntelui. Un ambițios candid, încrezător că va izbuti și că astfel va dobîndi fericirea și gloria.

Așadar, în *Jurnalul* lui C. A. Rosetti se dă în vileag un mo-

Scanned with OKEN Scanner

ment privilegiat din dialectica istorică concretă a spiritului: o conştiinţă sfîşiată de contradicţii reprezintă pozitivitatea, zămislirea dinăuntru a noului. Rosetti n-a devenit, cum ar fi năzuit, un poet adevărat. Nici cel mai învăţat dintre oameni. N-a izbutit să ingurgiteze — cu foamea sa gargantuescă, dar cu, să ni se permită, un stomac prea strîmt — nici „miile" (semnificativă hiperbolă!) de ştiinţe pe care Parisul anilor săi i le oferea ca un uluitor festin. Nici în alte privinţe nu şi-a realizat pe deplin proiectul de om propus de conştiinţa proprie în consonanţă cu epoca şi anturajul. Dar ne-a lăsat o moştenire importantă: exemplul unui admirabil efort de înnoire spre a răspunde exigenţelor vremii. Drama omului care vrea să fie altfel decît este de la natură. Pe o altă spirală a progresului istoric, cu alt dat natural, cu alt proiect şi alte rezultate vom regăsi o dramă similară la Tudor Vianu. Asocierea va părea poate unora insolită. Din punctul de vedere propus în acest studiu, mai aproape de antropologie decît de axiologie, căutînd a elucida în polifonia persoanei relaţia *Identitate* vs *Alteritate* ca relaţie EU-TU şi EU-EL, ea se dovedeşte întru totul justificată. Problema modelului este la Tudor Vianu pusă cu gravitate şi cu un dramatism ce a trecut în mod ciudat aproape neobservat. Personalitatea sa rămîne exemplară pentru felul cum şi-a construit — reuşind, spre deosebire de Rosetti, în această temerară întreprindere — EUL în raport cu un EL ales în mod deliberat. Tentativa lui Vianu de a deveni EL, în respectul aproape sacru al modelului este — oricît de şocantă ar părea şi această afirmaţie — complementară celei a prietenului său Ion Barbu de a-l submina pe TU (prin ermetism), deghizîndu-şi EUL într-un EL ce se vrea autonom, pur şi sieşi suficient. Să vedem deci ce a fost, de ce s-a temut şi ce a vrut să fie Tudor Vianu.

Scanned with OKEN Scanner

FUGA DE GENIALITATE

În dicționar, cuvîntul „personalitate" este definit astfel: „1. Ceea ce este propriu fiecărei persoane și o distinge ca individualitate; ansamblu de trăsături morale și intelectuale prin care se distinge o persoană; felul propriu de a fi al cuiva; 2. Persoană cu aptitudini deosebite și cu alese însușiri intelectuale și morale, care are o contribuție valoroasă într-un anumit domeniu de activitate"[1]. Dacă folosim sensul 1. în accepția dinamică a polifoniei și sensul 2. spre a desemna reușita și ratificarea socială a unui proiect de om, putem afirma, utilizînd un modest joc de cuvinte, că Tudor Vianu s-a impus ca o mare *personalitate;* în schimb, *persoana* i-a fost în bună parte ocultată atît de operă cît și de figura Profesorului. O vom găsi, cu drame surprinzătoare, în lucrări evident mai puțin importante decît cele de stilistică și filosofia culturii și în primul rînd în proza cu caracter memorialistic.

Proiectul de om propus sieși de Tudor Vianu și — spre deosebire de Rosetti — realizat are, cum vom încerca să demonstrăm, un caracter restrictiv. Plăsmuirea de sine avea ca principală sarcină înăbușirea uneia din vocile interioare și cultivarea alteia. El a preferat armonia, echilibrul și sobrietatea Magistrului tumultoasei dezordini și supradimensionării primejdioase a Geniului. De ce această opțiune? Admirația față de Titanii literaturii române și universale e nemărginită. Și totuși, și-a reprimat propensiunea spre genialitate. Fenomenul este straniu.

Proza ni-l arată preocupat de ideea ratării, iar modelul negativ i-a fost oferit de unele mărunte epave ale vieții. Construcția de sine începe cu EL refuzat, tocmai pentru că răspundea

Scanned with OKEN Scanner

unui EU posibil, unei variante interioare pe care exteriorul i-o întorcea ca grimasă.

S-ar putea ca principala alternativă să i se fi prezentat sub forma: *sănătate* vs *boală*. O figură hoffmannescă traversează, ca un mesager neliniștitor dintr-o lume subterană, spațiul cu pure arcade al vieții lui Tudor Vianu: „Mă înapoiam într-o zi acasă, pe la orele amiezii, cînd în fața locuinței mele am observat un om prăbușit lîngă poartă, în prada unei vădite și cumplite suferințe. Era un bărbat între treizeci și patruzeci de ani, îmbrăcat curat, cu privirea albastră, cu mustață roșcovană. Mîinile sale erau ale unui om care lucrează și, de sub pălăria căzută pe trotuar, ieșea la iveală un cap blond, cu un început de calviție. Nenorocitul se închircise mai întîi, lăsîndu-se pe vine, dar cum spasmul care-l cuprinsese nu-l slăbea deloc, se proptise în mîini și degetele lui încercau zadarnic să străpungă trotuarul". Bolnavul se prezintă Heinrich Rotbart, strungar în fier la Uzinele Lemaître (ulterior se va da drept tipograf). Explică a suferi de „piatră la băsică", boală îngrozitoare și ignobilă, cu manifestări fiziologice înjositoare. Întîlnirea cu mizeria fizică și gîndul la neputința omului de a-și stăpîni în toate împrejurările trupul, pradă bolii și urîțeniei, alarmează și jignesc egotismul sensibil al omului ce-și savura cu delicii disponibilitatea sănătoasă a tinereții sale: „Am avut totdeauna o vocație deosebită pentru fericire. Fericirea îmi apărea în anii aceia în forma unui puternic și armonios tumult interior, în timpul orelor în care citeam operele poeților și filozofilor. Ceea ce se petrecea în mine rămînea să se întrupeze în afară, dar multă vreme nu izbuteam să obțin mai mult decît să întreprind lungi plimbări nocturne, pe străzi singuratice, printre nălucile caselor bătrîne, ritmînd frînturi de fraze pe care nu le-am scris niciodată. Neconstrîngîndu-mă să zidesc o operă, n-aveam prilej s-o critic, nici să fiu nemulțumit de ea. În ziua, apoi în noaptea care a urmat întîlnirii cu Heinrich Rotbart, fericirea mea a fost ușor tulburată. Îmi reprezentam cu ușurință durerea lui bestială". Prima întîlnire cu spectrul suferinței fizice, caracterizată cuprinzător și intensiv ca „bestială", se rezolvă, practic, în gestul neprecugetat al carității, iar teoretic, în sentimentul de securitate oferit de ordinea superioară a civilizației și a culturii sufletești: „Dar Heinrich Rotbart s-a aflat printre oameni, într-un oraș civilizat, unde medici iscusiți pot veni în ajutorul suferințelor, printre inimi capabile să vibreze cu durerea semenilor. Nesuferita,

Scanned with OKEN Scanner

cruda obsesie a închipuirii mele, evocînd necontenit paroxismul durerii fizice, s-a mîngîiat într-un tîrziu printr-un fel de recunoștință față de oameni, față de așezările vieții lor". Această primă întîlnire avusese loc într-o zi senină de mai, în plină amiază. A doua ciudată întîlnire se petrece într-o seară tîrzie și urîtă de martie. Sufletul nu mai este atît de deplin liber de contingențe ca-n primele elanuri juvenile, vocația fericirii vădindu-se dificilă iar calea ei spinoasă: „Ritmam ca altădată fraze nescrise, dar visarea mea trează se amesteca acum și cu multe preocupări ale vieții [...] Tumultul meu interior nu mai era atît de armonios. În orchestră se auzeau cîteva stridențe [...] Pornirea mea nestăpînită de a colinda trebuia în noaptea aceea să calmeze o mare mîhnire, durerea unei ofense și a unei nedreptăți". Și acum apare, ca desprins din zidul întunecat al unei case, un personaj straniu, decrepit, neputincios. Reacția nu mai este tot atît de spontană și încrezătoare, dar conștiința foarte sigură de ierarhia valorilor reprimă pornirea joasă, instinctuală, a bănuielii și prudenței și impune criteriul suprem al omeniei, reînviind, printr-un act de auto-control, ingenuitatea primă: „Am privit cu neîncredere pe omul care mă oprise în strada pustie, la un ceas tîrziu al nopții, și prima mea idee a fost că trebuie să mă îndepărtez în grabă. Dar cuprins îndată de rușine, am luat de braț pe bietul om lipsit de puteri și, lăsîndu-l să se sprijine de mine, am început a-l conduce în direcția pe care mi-o arăta cu bastonul". Ca și prima dată, adaugă un ajutor bănesc, cu un acut sentiment de jenă. Finalul aduce o răsturnare bruscă a perspectivei. Dar, dacă eșecul perspicacității în favoarea bunei credințe și a milei poate face din orice om de omenie un păcălit al netrebnicului, autorul, protagonist al experienței, nu-și exaltă dar nici nu-și reneagă pornirile candide, tonul fiind de o minunată justețe a măsurii: „Am ascultat toată seara povestirea întîmplărilor trăite de prietenii mei cu Heinrich Rotbart, falsul tipograf, omul care se pricepea să răsucească și să stoarcă sufletul îndurerat al omului. Și după ce se liniști în mine revolta și admirația pentru măreața lui abjecțiune, am încercat pentru el și un fel de recunoștință și, desigur, nici un fel de compătimire pentru mine însumi"[2].

S-a vorbit despre stendhalismul structural firii lui Tudor Vianu care, adăugîndu-se năzuințelor spre probitate, seriozitate și puritate, dezvoltate în contact cu neokantianismul, dă personalității sale un accent cu totul deosebit. Dar și stilistic, prin

Scanned with OKEN Scanner

exactitatea tonului, prin linia fermă a narațiunii, proza sa se înscrie în descendența lui Stendhal. Cercetătorul Vianu, abordează îndeobște opera sub unghiul secretelor de creație, al curiozității pentru modul cum artistul reușește în tulburătoarea tentativă de cucerire a unor culmi. Mijloacele artistice sînt analizate parcă drept elemente ale unei tactici și strategii tainice a creației. Tudor Vianu caută să descopere mobilurile sufletești adînci și esențiale ale scriitorilor și personajelor, din care se desprind discret anume linii de conduită edificatoare. Dacă G. Călinescu a fost numit un Balzac al istoriei literaturii române, fără doar și poate că Tudor Vianu este un Stendhal al culturii noastre, un moralist orientat spre succes temeinic, dobîndit prin efort, dar nicidecum prin mortificare. Continuînd sumara paralelă, mai precizăm că, în timp ce pentru Călinescu prevalează esteticul, pentru Vianu, dimpotrivă, scopul ultim este eticul: „Criticul se ocupă cu sentimente omenești manifestate în opere, trebuie să descrie caractere și temperamente, destine în luptă cu epoca lor. *Materia criticii aparține lumii morale, ca și a poeziei*“ (s.n.)[3].

Schița unui autoportret, creionată de Tudor Vianu, frapează prin voința deliberată a modelării de sine: omul e predispus a-și corecta personalitatea ca pe o operă de artă, diminuînd excesele, armonizînd întregul. Structura sintactică preponderent adversativă exprimă, pe lîngă acribia introspecției, și idealul dinamic echilibrat, de cumpănă a pornirilor native: „Sînt un om de statură potrivită. Am o structură fizică echilibrată, dar nu prea rezistentă [. . .] Sînt brun pe fond palid, dar nu livid. Încă din adolescență m-a suprins alternanța dispozițiilor mele. Predomină însă melancolia, dar nu placiditatea, cu unele izbucniri de violență [. . .] Sînt un lucid modest [. . .] Disprețuiesc emfaza, gesturile patetice, cuvintele răsunătoare. Am totdeauna grijă să cobor vocea cu un ton. Cînd mi-am dat seama că am un glas prea plin, am început să vorbesc mai stins. În cariera mea profesorală, cînd am observat că am oarecare tendință spre oratorie, m-am constrîns la expunerea rece și tehnică“ (p. 105 și urm.).

Autoportretul demonstrează că Tudor Vianu a fost conștient de propria-i polifonie. Din predispozițiile native a ales, deliberat, pe acelea corespunzătoare unui set de calități atribuit idealului de om, reprimîndu-le fără cruțare pe celelalte. Cine știe însă dacă „vocile“ reduse la tăcere — „fraze nescrise“, pomenite în nuvela *Heinrich Rotbart* — ar fi rostit într-adevăr

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte răsunătoare, nu în sens demagogic ci ca percutanţă artistică. Nu vrem deci nicidecum să afirmăm că Tudor Vianu a fost un geniu creator nerealizat din propria-i voinţă. Dar că a căutat să se micşoreze, să se reducă pe sine şi nu să se înalţe este evident. Şi neobişnuit! Spre deosebire de ambiţiosul C.A. Rosetti, el este, cum singur se autocaracterizează, „un lucid modest". Modestia este o minunată virtute pentru un om, dar ea nu înseamnă nimic — decît o frînă — pentru un creator. Ce s-ar fi ales dintr-un Eminescu modest? Dacă e să comparăm incomparabilul — adică pe Eminescu şi pe Vianu — ne întrebăm în ce măsură organizarea interioară le-a fost modelată de kantianism şi schopenhauerianism la primul, de neokantianism la al doilea. Prea puţin versată în filosofie, autoarea acestor rînduri lasă răspunsul pe seama celor competenţi.

Din „Autoportret" rezultă că nu numai modestia, ca virtute cultivată cu bună ştiinţă, l-a făcut pe Tudor Vianu *să coboare vocea cu un ton,* adică să se diminueze pe sine, ci şi alte considerente ce scăpau controlului mental, efectuat la data cînd şi l-a întocmit. Le putem deduce, dacă legăm, cum ne stă în obicei, textele între ele. *Structură fizică echilibrată, dar nu prea rezistentă,* dacă s-ar fi lăsat pradă impulsurilor spre trăiri şi exprimări de maximă intensitate, sănătatea i-ar fi fost — credea el, în subconştient — periclitată. Oroarea provocată de boală — să ne amintim de pasajul din *Heinrich Rotbart,* prezentat la începutul eseului — acţiona cu o tărie ieşită din comun. Peripeţia ce urmează în nuvelă nu se referă, cum ar apărea la o primă vedere, la un om escrocat fiindcă s-ar fi lăsat copleşit de milă. La un nivel mai profund, nu mila, ci sila îl determină să-i dea bani simulatorului. Ar plăti orice preţ — la propriu şi la figurat — pentru ca mizeria, tortura, tot ce-i morbid să nu-l atingă, să dispară ca un spectru al unei lumi întunecoase, înspăimîntătoare. Un om în suferinţă este, poate, tuitatea prin excelenţă, fie că celălalt îl compătimeşte, intrînd în dialog sufletesc, fie că e tentat să scape de imaginea virtuală — în oglindă — a ameninţării unori chinuri oricînd posibile şi pentru el. Ajutorul porneşte din ambele impulsuri: a uşura durerea celuilalt sau a conjura forţele malefice ce bîntuie universul. Cazul din urmă ni se pare a fi al lui Tudor Vianu. Corelînd din nou textul cu mărturiile din Autoportret, avem temeiuri a

Scanned with OKEN Scanner

presupune că el coboară vocea nu numai din modestie, ci și ca să se cruțe.

Este vorba, bineînțeles, și de o chestiune de stil. Stilul e omul, cum susține toată lumea, pe urmele lui Buffon? EU, ipseitatea sau, dimpotrivă, EL, ileitatea, modelul social, după concepția lui Lucien Goldmann? Am spune mai degrabă că stilul este întîlnirea dintre EU și EL, așa cum îi apare aceasta lui TU. Firește, pe lîngă pornirile din sinea adîncă, abisală, după termenul lui Lucian Blaga, acționează și o voință deliberată. Tudor Vianu i se aseamănă lui Stendhal și prin proiectul de stil. Amîndoi și-au refulat impulsurile „romantice", confesive și excesive, și s-au vrut *reținuți* (să observăm polisemia termenului subliniat). Vianu, cum o spune semnificativ, s-a *„constrîns* la expunerea rece și tehnică" (s.n.). Iar Stendhal: „Je fais tous les efforts possibles pour être *sec* [. . .] Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité"[4]. Căutarea unei discipline interioare predomină autoportretul lui Vianu. *Gîndit* ca un act de autoformare, simbolic, efortul de a se construi pe sine se exprimă prin motivul sculpturii: mîntuirea se dobîndește prin revelația seninătății supreme a cosmosului, dar mai ales prin gestul intenționat al automodelării ca definitivare a vocației spre fericire: „Din adîncimea-albastrei lui lumini / Se-mpreună o lacrimă cu alta, / Așa cum două pale flori îmbini; / / Dar se-arătă uriașul disc de viață [. .] Ca un artist ce își încearcă dalta / El își ciopli un blînd surîs pe față" *(Iluminare)*[5].

Vorbindu-și la persoana a doua, fiindcă efortul educativ are ca obiect principal propria-i persoană și mai ales fiindcă autoportretul tinde să devină nu atît o zugrăvire de sine cît o programare spre un ideal superior al devenirii, Tudor Vianu dezvoltă concepția despre valoarea omului considerat ca ameliorabil, animat de superioare ambiții: „Să cunoști ceva temeinic și să faci ceva mai bine ca alții, să-l faci cît mai bine, dacă se poate să-l faci perfect. Să fii un artist, un maestru. Lucrul tău să se închege cu armonie, să devii autorul unei lucrări rotunde, complete și frumoase, al unui cosmos [. . .] Dar ferește-te de mijloacele captațiunii. Ai nevoie de consensul unor spirite critice, de acordul cu ei și cu tine al unor oameni întregi. Fii serios și modest, nu-ți ascunde limitele și chiar ignoranțele, evită orice poză, orice impostură. Nu căuta să fii admirat, ci crezut [. . .] În unele cazuri este mai bine să-ți bruschezi sala, decît să în-

Scanned with OKEN Scanner

cerci a o cuceri ca un curtezan sau un bufon [...] Ajută-ți prietenul nenorocit. Mărturisește pentru nevinovat. Sprijină pe cel slab și nu uita ce grele sînt începuturile de viață. Fă ce poți pentru ca lumea să devină mai dreaptă" (*Fragmente autobiografice*, p. 163 și urm.).

Numeroase dovezi atestă un fel de fugă de genialitate a lui Tudor Vianu. Figura academică, cizelată cu grijă clipă de clipă pînă la desăvîrșirea exemplară, a „profesorului", așa cum a apărut studenților ce l-au cunoscut în ultimul său deceniu de activitate, se vădește a fi fructul unei alegeri conștiente a propriei imagini, în luptă fervență, deși discret și pudic ascunsă, împotriva unor porniri divergente. În postfața volumului de poezii din 1957 își explică repugnanța pentru tipul boem și dezastruos, reacție la modelul de poet oferit în serie de epigonismul cu marca fatală a ratării: „Văzusem încă, în orașul de provincie în care am copilărit, pe tînărul pesimist așteptînd pe băncile parcului public binefacerile unui politician local, în timp ce mustața îi devenea din zi în zi mai stufoasă. Era o figură a vremii vechi, a țării demoralizate, un produs al tristeții atît de generale în Orient. Acestor stări de spirit li se opuneau curentele moderne ale literaturii. Modernismul a devenit un termen echivoc, dar eu știu că, în epoca în care s-a răspîndit întrebuințarea lui, însemna voință de prefacere, de creație, pornită dintr-o concepție activă și optimistă" (*loc. cit.*, p. 4). Un aforism mărturisește un soi de fascinație neașteptată pentru existențele marginale: „M-au interesat totdeauna ratații, veleitarii, provincialii nenorociți, oamenii din umbră, naturile secrete, toate acele larve obscure ale fanteziei, *în care mi s-a părut a recunoaște materia primă a genialității*" (*Breviar*, p. 91, s.n.). Tudor Vianu și-a ales semnul cumpenei: „Din capetele firului sfîrșit / Să întocmesc un lucru cumpănit" (*Moartea meșteșugarului*, p. 32); „Preț n-are fapta ta trudită / Decît dacă ridici din temelii / Lucru rotund, o faptă cumpănită" (*Adevăr și poezie*, p. 47); „Ochi de apă steie-n cumpeni liniștit, / Ție plumbul firul potrivit la zid. // Numărul, măsura stau la început; / Băgător de seamă fă-l și priceput [...]. Sprijină-i de umăr lira heptacordă / Peste ce dezbină, afle ce s-acordă" (*Ștefan și centaurul*, p. 48 și urm.). Pornind de la acest portret *sui-generis* al personalității ideale, remarcăm corelația număr-ritm-muzică-etică. Pius Servien, inițiatorul poeticii matematice, este și autorul unei cărți de meditații morale. Stima pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru matematică și dragostea pentru muzică a lui Stendhal sînt cunoscute: „Convieţuirea mea cu matematicile mi-a lăsat pasiunea bunelor *definiţii*, fără de care totul este doar aproximaţie“[6] (s.a.). Deși Vianu n-a fost nici matematician nici muzician altfel decît un ardent auditor, pasiunea „bunelor definiţii“ l-a călăuzit neîncetat. Cîteva observaţii de rară partinenţă asupra condiţiei umane întregesc cu tuşe sigure portretul dinamic al unui model superior al personalităţii: „Un singur cuvînt mai mult decît trebuie, o simplă mărturisire nelalocul ei, umple o conştiinţă delicată cu tristeţea şi remuşcarea unei nopţi de orgie [...] Există o sinceritate din uşurinţă. Un scrupul adînc face sinceritatea imposibilă [...] Degetul destinului întors către noi arată în acelaşi timp către fundul lumii“ (*Breviar*, p. 92 şi urm.). Arta portretului, ca artă despre ideea proprie de om, este la Tudor Vianu o artă a vieţii.

Toate portretele concrete, create în spiritul moralismului francez, conţin în subtext o referire la propriu-i fel de a fi. În definirea celuilalt, găseşte mereu termenul exact, esenţial, uneori neprevăzut. Un exemplu: „Era Dan Barbilian, a cărui faimă de genial matematician precoce îl precedase în lumea şcolilor. Nu mai întîlnisem niciodată un exemplar omenesc atît de original şi de interesant. Rapiditatea minţii lui, felul atît de personal al exprimării care asocia cuvintele în legături inedite şi neaşteptate produceau o senzaţie de rară încîntare intelectuală, după cum veselia lui, absoluta lui inaptitudine pentru melancolie, marea lui sociabilitate îl făceau să fie preţuit ca cel mai bun dintre camarazi“ (*Fragmente autobiografice*, p. 145). Un Dan Barbilian voios nu putea fi dedus din limbajul auster al lui Ion Barbu de mai tîrziu, dar portretul artistului ca om tînăr este atestat ca veridic şi de corespondenţa celor doi prieteni. E vorba de o tranşantă deosebire între eul liric şi eul practic, de o evoluţie? Sau poate o anume atitudine ludică, un fel de „gai savoir“ se ascund în luminile opace ale jocurilor secunde? Fără a avea aerul, portretele lui Vianu pun adesea cîte o întrebare neliniştitoare. Evident, propria melancolie şi pasivitate se opun *brio*-ului barbilian.

Tudor Vianu, structural, nu a fost un invidios: nu a vrut să fie altul. În polifonia persoanei, EL se prezintă sub forma unui set de calităţi, norme de comportament, legi morale abstracte, şi nu întruchipat. Cum vom vedea pe o pagină următoare, singurul om despre care păstrează amintirea unei forţe

Scanned with OKEN Scanner

exemplare a fost profesorul Frollo, dar ceea ce i-a pătruns în suflet sînt anumite caracteristici cu putere de generalizare și nu făptura vie în concretul existenței. Față de oameni ca atare, Vianu manifestă un soi de rezervă. El este, încă o dată, reținut. Predomină în lucrările literare de structură narativă subiacentă întîlnirea cu un ins tulburător, ce pare a veni din alt tărîm, purtînd povara unor experiențe insolite. Este străinul, alteritatea. Atitudinea, fățișă ori secretă, e repulsia. Este interesant de observat că talentul epic se manifestă cu mai multă pregnanță tocmai în prezentarea impactului dintre identitate (Tudor Vianu) și alteritate (Heinrich Rotbart, poeții genialoizi, pîndiți de eșec și întunecarea minții). Uneori, alteritatea e reprezentată, pentru conștiința ce proiectează lucid și intențional un anumit model uman, de imbolduri, trăsături, propensiuni ale propriului *eu*. Chiar și în admirația față de Ion Barbu se ghicește un camuflat gest de respingere: viitorul Profesor nu vroia să fie *așa* . . . E drept că și Dan Barbilian a fost Profesor. Polifonia persoanei acestuia ni se pare atît de complicată încît, cel puțin deocamdată, neavînd nici cunoștințe de matematici, nu îndrăznim s-o abordăm.

Întorcîndu-ne la admirația tensionată lăuntric de un gest de respingere a *diferitului,* caracteristică lui Tudor Vianu în unele pasaje de evocare, citățm excelentul portret al lui Emanoil Bucuța: «Era un om bine legat, cu ochii triști, lucind într-o figură palidă, sub bolta unei frunți. *Venea de departe, ca un călător cam obosit.* Omul nu mai era în prima lui tinerețe și debuturile lui se petreceau alături de-ale altora în plină erupție a unei tinereți încrezătoare. Era de mirare deci că el le opunea rezerva lui rece, uneori ironia lui mușcătoare? [. . .] Un an de zile numai după ce începuse să-și publice versurile sau notele polemice în strîmtele coloane ale *Ideii europene,* toată lumea știa că Emanoil Bucuța este „un om rău". Titularul acestei faime o cultiva cu o deosebită predilecție. Îl vedeam venind cu *mersul lui claudicant. Era totdeauna puțin prăfuit. Sosea dintr-un loc îndepărtat* [. . .] Din neîntreruptele lui călătorii, poate mai mult decît din studiile lui neterminate [. . .] se adunase acel venin" (*loc. cit.,* p. 152, s.n.). Frazele subliniate de noi în text introduc în potretul exact de moralist elemente de pură literaritate. Ipoteza călătoriilor ca motivație a mizantropiei personajului ne mișcă: neexplicînd, de fapt, nimic, îi conferă o mișcare fatidică într-un spațiu de nepătruns. Repetarea verbelor „venea" și „so-

Scanned with OKEN Scanner

sea“ la imperfectul basmului și-al veșniciei dă paginii de proză memorialistică un ritm straniu. Dar segmentele respective ne reţin și din alte considerente. Ghicim în ele rezerva omului automodelat în cultul sănătății, al curăţeniei și al seninătății faţă de stranietatea celuilalt, obosit, prăfuit, complexat, răutăcios și, în primul rînd, veșnic călător. Chiar și atunci cînd, de fapt, poate că nu se întorcea de pe alte meleaguri, avea aerul de a o face. Așa cum ni-l prezintă Vianu, Emanoil Bucuţa apare drept *călătorul* prin excelenţă. Trăsătura lui cea mai frapantă, obsedantă, am zice, pentru portretist, este *îndepărtarea,* nu numai fizică, ci și psihică. Tudor Vianu, oricît ar fi umblat prin străinătăţi, a rămas omul casei sale, înscris într-un loc al lui. Faptul nu mai necesită argumente.

Puţinele, dar excelentele pagini cu coloratură erotică descriu tot impactul cu alteritatea: două fete văzute în carusel. Sentimentele sînt complexe, legate iarăși de insolitul unei întîlniri: fascinaţie, alarmă, sfială, jind și inhibiţie. Calipso și apoi Grete apar fulgurant ca semne îmbietoare dintr-o lume rînd pe rînd făgăduită și interzisă a unor paradisuri de simple, inefabile, imposibile jubilări. O scriitură de mare distincţie trasează portretele unor mesagere ale eternului feminin, dublîndu-se parcă una pe alta spre a potenţa cadenţa și a da înţeles de destin pulsaţiei apropierii și îndepărtării. O plimbare în copilărie, cu rotirea mecanic rituală a promenadelor provinciale, i-o relevă pe Calipso: „Ochii ei s-au oprit într-ai mei, dar n-am apucat să-i întreb și să capăt un răspuns, că valul a împins-o departe de mine. Am întîlnit-o din nou în umbră și mi s-a părut că faţa ei se întoarce spre mine, dar ochii ei nu i-am putut vedea. În lumină, ei mi-au scăpărat din nou aprinși și pătimași [...] Întîlnirile noastre se petreceau la fiecare trei sau patru minute, dar răstimpurile acestea mi se păreau imense. Despărţirea mă lăsa în restriște; revederea mă făcea să jubilez“. Grete, o tînără și veselă fată, îl tulbură în timpul studenţiei într-un chip asemănător, deși, desigur, cu impulsuri erotice mai virile, mai sfîșietoare. Împreună cu prietenii ei simpli, fata se așază într-un carusel, pe cînd el privește de jos: „Venea, repezită din cer către mine, ca un uliu, pentru a mă sfîșia cu ochii ei încărcaţi de dorinţă. Dar caruselul mi-o răpea din nou în cer. Îmi revenea trufașă și dispreţuitoare, dar ochii mei căutau să reţină din zbor imaginea sînului mic, a braţelor și pulpelor zvelte dar puternice [...] Trecerile erau atît de re-

Scanned with OKEN Scanner

pezi, încît expresia ei, pe care încercam s-o deslușesc, îmi rămînea de cele mai multe ori enigmatică [. . .] Jubilam că-mi revine și mă dezolam că-mi pleacă. O salutam în același timp pentru revedere și pentru adio. Ca altă dată, pe trotuarul circular din centrul orașului Giurgiu, cîștigam și pierdeam în același timp iubita și neliniștita mea aspirație către ea era făcută din fericirea unei făgăduințe infinite și a unui doliu iremediabil" (*Carusel*, p. 171 și urm.).

Toate acestea sînt pagini autobiografice. În absența ficțiunii, alegerea momentelor semnificative și modul de expunere transformă copia după natură în simbol al interferenței lumii egotismului luminat cu tărîmurile străine, primejdioase, fascinante ale pegrei, ale criticismului mizantropic, ale geniului obscur și ratat și ale feminității enigmatice. Din confruntările cu demonia și cu edenismul deopotrivă, autorului îi rămîne lotul dificil cumpănit, dar edifiant, al condiției umane.

În egală măsură importante sînt, desigur, portretele oamenilor care au influențat pozitiv, stimulativ, dezvoltarea sa. Stilul rămîne mereu al unui caracterolog animat de intenții axiologice, adică al unui moralist, avînd în plus o orientare introspectivă și autoformativă. Așa este portretul profesorului de latină Hildebrand Frollo. Citățm un pasaj grăitor pentru modul cum Vianu îmbină portretul cu autoportretul într-o dinamică a devenirii educative: „Dar bunul cel mai de preț pe care l-am cules personal din doctrina de aur a lui Frollo a fost un anumit sentiment al stilului și o mare iubire pentru formele sintetice și lapidare ale exprimării. Exercițiul traducerii devenea în clasa lui Hildebrand Frollo o cercetare laborioasă, menită să găsească treptat termenul cel mai propriu și formula cea mai concisă [. . .] Ostenindu-ne astfel, mintea noastră pricepea că vorbirea proprie și scurtă este nu numai o podoabă estetică, dar și un merit moral [. . .] învățămîntul lui Frollo era pătruns de astfel de evaluații etice și estetice, al căror răsunet m-a urmărit multă vreme (*Hildebrand Frollo*, p. 202).

În ultimele însemnări nerevizuite pentru tipar găsim o pagină de autoanaliză impresionantă în spontaneitatea, în accentul ei rar de imediatitate, dramatică mai ales prin saltul de la zugrăvirea stării de abandon, de pasivitate la atitudinea activă sub controlul superior al conștiinței; se schimbă și stilul, de la notația eliptică, sfîșiată, la fraza echilibrată, rotunjită,

Scanned with OKEN Scanner

clasică: «Ciudată impresie a singurătății. Cum pot rămîne atîta vreme numai cu mine însumi? Monolog interior nesfîrșit. *Con malinconie in infinitum!* [...] Nu voi spune că e un *topos* fiindcă am trăit așa o viață întreagă. — Kierkegaard. „Am trăit cu inima grea". — Aveam vreo 6—7 ani cînd am spus așa ceva bătrînei doamne Carnabat. Ce mirare în întrebarea bătrînei! Dar de-atunci? Cicluri? Mai degrabă melancolie, cu animări pasagere în societate. Obiectivitatea cunoașterii, exactitatea procedării — ca antidot. Prețuiesc în frumusețe meritul ei moral: cumpătare, hărnicie sprintenă, spontaneitate, omenie, în fond: grație, har. *Pulchritudo — splendor boni* (*Itinerar în U.R.S.S.*, p. 487 și urm.).

Precum se vede, itinerarul devine itinerar în sine însuși. Important pentru demersul de față este revelarea luptei împotriva melancoliei. Polifonia persoanei la Tudor Vianu cuprinde două voci distincte și contrare: o voce slabă, melancolică și o voce puternică, patetică. Un deficit și un surplus de vitalitate. Conștiința lucidă, urmărind realizarea unui model de armonie, disciplină și echilibru lăuntric, caută să le corijeze pe ambele, ca fiind excesive. *Antidotul* — cum însuși o spune e același: „Obiectivitatea cunoașterii, exactitatea procedării" respectiv „expunerea rece și tehnică", spre a reveni la *Schița de autoportret*. Motivul cumpănirii, la care ne-am referit anterior, reprezintă tocmai intenția de a ține în echilibru două tendințe divergente. Încă o dată — melancolia ca și violența patetismului erau impulsuri spre o existență de artist, pe care Vianu și-o refuza categoric, optînd pentru existența de erudit, dar, evident, și această cumpătată, măsurată (să-l comparăm numai cu Hasdeu cel excesiv și fără frîu!). Reținem din citatul de mai sus și considerarea frumosului ca valoare morală. Egotistul este totdeauna un moralist, pentru că pune mai presus de orice mulțumirea propriei ființe, împăcarea cu sine și cu lumea, pentru că el caută în toate fericirea. Geniul nu poate fi fericit și nici nu poate face fericiți pe alții, spunea Eminescu. Un Vianu, ca și un Stendhal nu ar fi acceptat această condamnare — condamnare, poate, la libertate, în sens sartrian. Geniu nu este numai cine poate, ci și cine vrea, cine consimte, cine alege acest destin dificil. Observăm, recitind finalul citatului de mai sus, că toate calitățile morale atribuite frumuseții sînt plăcute. Există însă — precum toți o știm — și o frumusețe torturată, o frumusețe convulsivă.

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Vianu s-a ferit, în mod deliberat, de tot ce era chin și tulburare în sine. Antidotul este găsit și cultivat: studiul. Tema erudiției ca taumaturgie apare și în *Corespondență*[7]: „Ce putere, ce sănătate se revarsă în omul care a ajuns să închege cincizeci de pagini limpezi, exacte, bine întemeiate, *adevărate*! Mi s-a părut de cîteva ori că am făcut astfel de experiențe și m-am tămăduit, prin ele, de multe agonii care m-au bîntuit în lungi răstimpuri ale vieții mele" *(T. Vianu către Al. Husar, op. cit.* p. 119, ș.a.). Opoziția *sănătate* vs *agonie*, clar articulată aici, este opoziția fundamentală a persoanei Tudor Vianu. Proiectul de om pe care l-a conceput și, cu răbdare și tenacitate, l-a construit, se bazează tocmai pe refularea (în gîndirea sa, desigur, vindecarea) a tot ce este agonic, tenebros și în cultivarea luminii, a limpezimii interioare. Dacă am încerca o clasificare a marilor noștri oameni din punctul de vedere al dozării între *agonie* și *sănătate* în polifonia persoanei lor, desigur că la un capăt s-ar afla Vianu iar la celălalt Bacovia.

Tinerețea lui Vianu, precum s-a văzut și pînă acum, a cunoscut izbucniri de disperare, sentimentul frustrației — atît de artistic exprimat în *Carusel* —, năzuințe enorme, entuziasme fulminante; în filigran se înscria însă de pe atunci semnul cumpenei, nostalgia armoniei, gustul activității folositoare. Precumpănea încă vocea agonică, dar mai tîrziu avea să fie făcută să tacă. Unele pasaje din scrisori redau parcă palpabil acest proces de automodelare: „Astăzi am avut o zi de amintiri, m-am reluat iarăși întreg și m-am pus în balanță [...] Cît aș fi vrut să mă bucur de viață, să trăiesc fericit, să mă devotez [...] Sînt singur. Sînt nenorocit și condamnat. Niciodată n-am simțit plăcerea să trăiesc. Am păcătuit mereu prin mohoreală. Aș vrea să pot blestema pe cineva. Totul este vinovat [...] Poate cu toate acestea că acum se petrece un lucru definitiv. Poate că acum se pregătește o renaștere, o pacificare" *(T. Vianu către Ion Barbu (Dan Barbilian)*, p. 44). Și acest strigăt din adîncuri: „Căci este în mine o turbată nevoie de totalitate, un eroism exacerbat, un apetit tragic" (T. *Vianu către Ion Marin Sadoveanu*, p. 187).

Cel mai obiectiv studiu implică în sine opțiuni personale, pornite din cea mai adîncă și mai tainică intimitate a sufletului. *Patosul adevărului în Oedip și Hamlet*[8], lucrare de maximă probitate științifică și de o infailibilă logică a argumenta-

Scanned with OKEN Scanner

ției, oare nu exprimă și propriul patos al adevărului? Un sunet cu totul personal, aproape de confidență, detectăm în portretul lui Baudelaire, văzut ca un erou al voinței și o înălțătoare pildă etică: „El năzuiește mereu către lumină, către idee și formă. Aci stă și interesul dramatic al personalității sale. Căci dacă sufletul său ar fi cunoscut acea indolență așa de căutată la moderni, durerile sale s-ar fi transformat ușor în voluptate. Dar el și-a purtat durerea prin conductele unui intelect complicat și puternic și a stors chiar din voluptate otrava conștiinței de sine. El nu s-a menținut în umbră și melancolie, dar a înaintat cu o energie eroică în mijlocul arenei în care cască și urlă fiarele desnădejdei. În felul acesta cred că se poate ajunge la o înțelegere mai justă și mai bărbătească a poeziei lui Baudelaire[0]".

Prin *Estetica, Teoria valorii* și *Filosofia culturii* cît și prin stilistica aplicată fenomenului literar românesc și european, Tudor Vianu a fost mai mult decît un erudit, a fost un creator. Locul lui autentic în estetica și stilistica contemporană va trebui stabilit prin studii științifice, în primul rînd comparaționiste. Personalitate dintre cele mai interesante și mai bogate, talentul său literar — ca prozator, mult mai puțin ca poet — este considerabil. Portretistica lui Tudor Vianu exprimă un efort de înțelegere simpatetică a celorlalți, de autodefinire și ameliorare de sine, o meditație asupra condiției umane. Va trebui să se dea un răspuns întrebărilor pe care cu neliniște și asiduitate și le pune și care implică, desigur, în destinul omului de cultură contemporan, cea mai esențială, cea mai intimă și mai arzătoare ambiție a sa: „Un vis prometeic inspiră pe omul modern de cultură, iar această temă esențiată și prin excelență patetică a vremii noastre nu poate fi servită altfel decît pe căile diferențierii valorilor. Dar oare omul care trăiește și creează din punctul de vedere al uneia singure dintre valori, nu poate să reflecte în sine totalitatea vieții? [...] Nu cumva, dimpotrivă, există posibilitatea ca, pe înseși căile diferențierii sale, el să recîștige punctul de vedere al totalității vieții? Nu este cu alte cuvinte posibil ca un artist, adîncind înseși formele artistice ale vieții, să străbată către orizontul larg în care se desemnează linia totală și pură a cosmosului? [...] Nu e cu putință ca cel mai umil personagiu, așezat în cel mai mo-

Scanned with OKEN Scanner

dest loc, adîncind înseşi condiţiile vieţii şi lucrului său, să simtă că, de la punctul specialităţii sale, a străbătut prin numeroase osteneli lăuntrice, dincolo, la antipodul specialităţii, la punctul din care să poată privi întregul lumii?“[10]. Găsim implicat în acest text atît programul maximal cît şi cel minimal al modelului interior, liber şi în deplină cunoştinţă de cauză creat, model scutit de imitaţie, de echivoc şi unilateralitate deopotrivă: autoportretul în formă de interogaţie şi, totodată, portretul intelectualului ca neostenită punere în chestiune a propriei condiţii, totul dinamizat de fortifianta şi bărbătească încredere în om.

Scanned with OKEN Scanner

FIGURI ȘI FIGURANȚI

Emitem ipoteza că geniul implică indiferența eului față de sine.

Doar nepăsîndu-i de echilibrul lăuntric, necăutînd o armonizare și cu atît mai puțin unisonul impulsurilor și dispozițiilor, a putut Eminescu da libertate tuturor vocilor lui, căzînd, e drept, ca ins, victimă sfîșierii, dar realizînd în operă o polifonie fără egal în literatura noastră, decît poate — firește, în cu totul alt registru — la I. Budai-Deleanu. Poetul, marele artist în general, își exprimă, evident, eul, dar nu și-l iubește, nu caută să-l îmbunătățească, nici să-l împace, ci să-l *scrie*, cu toate contradicțiile lui[1]. Aici ni se pare că stă principala diferență între geniu și om de talent. Aceia pe care eul lor îi preocupă mai puțin se vădesc a fi personalitățile cele mai originale. Tocmai fiindcă nu reprimă, nu sting, nici nu estompează vreuna din „vocile" interioare, cum am văzut că se întîmplă cu un Rosetti ori un Vianu. Omul virtuos, cult, talentat se vădește preocupat de eul pe care-l vrea, conform unui model ales sau, mai bine zis, impus de epocă, desăvîrșit într-un EU exemplar. Omul de geniu nu își construiește un EU, ci se imolează într-o OPERĂ.

Există personaje în poezie? Dintr-un anumit punct de vedere, creatorul însuși e un personaj, pentru că îl cunoaștem exclusiv din ce a scris sau, eventual, din ce au lăsat alții mărturie despre el, și nu din viață, nu prin experiență nemijlocită. În sensul acesta, el nu ar fi o persoană. În lucrarea de față însă căutăm, dincolo de personaj, persoana. Ne străduim a sonda textul în ansambluri, — le-am denumi *situații* —, spre

a determina autorul în ceea ce e *omenesc* și nu numai *artistic* în manifestările lui. Printre situațiile relevate în eseurile de pînă acum, o reamintim pe aceea de „spectator" într-o anumită categorie de texte eminesciene. La Bacovia precumpănește situația de *rătăcire*.[2]

Subiectul creator se manifestă ca personaj nu numai prin confesiuni (așa-zisul „erou liric"), ci și prin diferite întruchipări (de exemplu, Hyperion și Cătălin la Eminescu). Fiecare instanță a persoanei poate fi reprezentată în text printr-o gamă de concretizări, mergînd de la cele mai asemănătoare cu un om în carne și oase (personajul epic realist) pînă la cele mai îndepărtate figuri geometrice, la I. Vinea și Dan Botta. Identitatea bacoviană și alteritatea complementară, iubita, se află pe un plan intermediar între aceste extreme. În studiul dedicat lui Eminescu, în locul termenului „personaj", nepotrivit totuși liricii, l-am utilizat pe acela de „ipostază". Abordînd sub aspectul polifoniei persoanei textele bacoviene, am ales termenul de „figură", gîndindu-ne la un cumul între sensul 3 din dicționar: „Persoană" și sensul 4: „Figură de stil" dar și la înțelesul semiargotic din expresia „E o figură!" spre a desemna un tip extravagant. În mod curent se vorbește despre „figurile" dintr-o carte, o piesă de teatru, un film etc., ca sinonime pentru personajele principale, uneori și secundare, cu condiția să fie deosebit de pregnante. Li se opun *figuranții,* în sensurile fixate de același *Dicționar explicativ al limbii române:* „Persoană care participă la desfășurarea acțiunii unei piese de teatru, a unei opere sau a unui film numai prin prezență fizică sau prin gesturi, atitudini etc., fără să rostească nici o replică. Persoană care este prezentă la desfășurarea unui eveniment, la o întîmplare etc., fără a participa efectiv la ea"[3].

Să arătăm întîi cum se conturează triada EU-TU-EL/EA în opera lui Bacovia. Tuitatea se prezintă în ceea ce are ea mai specific: interșanjabilitatea. Nu apare în schimb persoana a doua generală, nici ca proiecție a insului în speța umană, ca la Lucian Blaga, nici ca alter-ego, voce îndemnîndu-se pe sine, ca la Eminescu. La Bacovia, carența e a raportului cu ileitatea. O vagă ileitate opresivă îi străbate opera și îi modelează ipseitatea (identitatea, persoana). O criză a „modelului" se îngemănează cu o criză a identității.

Situația de *rătăcire* este un simptom al neliniștii, al senzației de a nu-și găsi locul, de a se zbate între alternative. Fap-

Scanned with OKEN Scanner

tul acesta a fost arătat în lucrarea citată. Aici vom analiza raportul triontic. Pentru început, să vedem cum apar la Bacovia modelele sale literare, deci ceea ce în mod normal ar corespunde cel puțin uneia din ipostazele lui EL. Iată terținele finale din *Sonet*[4]: „Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă, / Ori ca Verlaine, topit de băutură — / Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă. / Apoi, cu pași de-o nostimă măsură, / Prin întuneric bîjbîiesc prin casă, / Și cad, recad, și nu mai tac din gură". Gesticulația beției se înscrie între conotantele culturale, manifeste: poezia „decadentă" a genialilor alcoolici, și latente: circul, pantomima evocată în ultima strofă semănînd mai degrabă cu modul în care un clovn ar juca o scenă de beție. Poezia marilor alcoolici, am spus? Nu. Mai degrabă: comportamentul lor. Poe și Verlaine, poeți preferați, nu sînt EL, ci TU, un *tu* care, conform legii dialogului, a interșanjabilității, poate deveni un *eu*, și așa mai departe. Între EU și TU circuitul merge alternativ în ambele direcții. În raportul lui EU cu EL, dimpotrivă, fluxul este unilateral, fie că eul tinde să devină cît mai asemănător cu modelul ales (Rosetti, Vianu etc.), fie că ileitatea se dăruiește, ca alteritate absolută, identității (la Lucian Blaga) ori o copleșește ca la Bacovia. În terținele citate, important este că poetul se compară nu în ceea ce scrie, ci în ceea ce face, în comportamentul său, cu Poe și Verlaine. El este, *ca* ei, „topit de băutură", rătăcit în drum spre casă. Ceea ce înseamnă că ecuația poate fi inversată: Poe și Verlaine se comportă (s-au comportat) *ca* Bacovia.

Relația Verlaine ≈ eu este explicată în finalul prozei *Bucăți de noapte* (p. 325) prin trăsătura comună: clovnerie tristă; este, evident, o relație de egalitate în care rolurile se pot schimba și chiar se schimbă, deci o relație de tuitate și nu una de la inferior la superior, de la eu la model. Verlaine nu este, pentru Bacovia, un maestru, ci, în sensul cel mai strict al termenului, un confrate: „Verlaine, ce plînge în iarmaroc în tîrgul meu natal; paiața care simte că n-o ascultă nimeni [...] Ah, Vasilache disperat [...] Verlaine... eu, nota cea mai falsă din caterinca hodorogită, săraca notă, ce dispune sau indispune pe visătorii, amanți afectați... stau singur lîngă vagonul ambulant în care doarme, în lumină, o atletă comediantă ostenită [...] O, noaptea tîrziu să plîngă discordant o caterincă într-un cătun [...] am călărit pierdut în goana circulară un harmăsar de lemn..., Verlaine... caterinca veche ce plînge

Scanned with OKEN Scanner

nostim . . . " Relaţia de tuitate nu presupune neapărat forma dialogului, aşadar nu o găsim (totdeauna) în sistemul pronominal; ea este o oglindire reciprocă, putînd lua orice formă lingvistică — aici, cum vedem, comparaţia sau simpla alăturare a numelui (Verlaine) şi a pronumelui (eu), ceea ce se integrează sistemului metonimic Ce este însă Verlaine? Un personaj? I-am zice mai precis o *figură,* ceea ce vrea să însemne şi un soi aparte de figură de stil dar şi un sinonim pentru vechiul sens de „mască" al termenului „persona". Mască, desigur, nu în înţelesul de ascundere a adevăratului chip ci de relevare a lui, cu îngroşarea trăsăturilor caracteristice rolului. O întruchipare a vocii celei mai profunde poate, vocea rătăcitului: „nota cea mai falsă", „săraca notă". Un *figurant* este un element contextual; aici, „o atletă comediantă ostenită". S-ar mai cuveni multe de comentat pe marginea acestor microtexte. Atragem atenţia în primul rînd asupra faptului că Bacovia se dăruieşte cu un fel de disperare rotaţiei caruselului („Am călărit *pierdut* în goana circulară un harmăsar de lemn", n.n.), ceea ce denotă natura sa de actor ce-şi trăieşte rolul, spre deosebire de naturile de spectator ce se ţin în afara rotirii, punînd (închipuind) femeia în mijlocul horei ori danţului şi păstrînd-o în centrul imaginii (Eminescu) sau prinzînd-o, într-un loc oarecare al cercului, în apariţii fulgurante (Vianu). Polaritatea Bacovia — descumpănitul şi Vianu — cumpănitul este evidentă (pe Eminescu îl lăsăm deoparte, fiind mult prea complex). În orice caz, tipologia creatorilor ar putea duce la o tipologie a omului în general, a persoanei umane. Ne mulţumim însă a atrage atenţia asupra problemei.

Întorcîndu-ne la cele două texte bacoviene comentate, remarcăm revenirea calificativului „nostim": „cu paşi de-o nostimă măsură" *(Sonet)* respectiv „caterinca veche ce plînge nostim" *(Bucăţi de noapte).* Este, desigur ceva carnavalesc în sens bahtian în aceste sintagme, dar şi în întregul context ce le cuprinde. Asemănîndu-se cu Poe ori Verlaine, sau cu paiaţa Vasilache, raportul de tuitate conţine o criză a identităţii. Un eu rătăcit, pierdut. De altfel, în *Sonet,* eclipsa identităţii ca indiferenţă, ca apatie se exprimă şi în versul „Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă", vers-pivot ce face să se rotească scena de la poezie la clovnerie şi care, mai ales, părînd a fi contrazis de frenezia mişcării şi de incontinenţa verbală, este mărturia vocii autentice. O voce ciudată, căci cel ce se agită reprezintă

Scanned with OKEN Scanner

identitatea alterată, omul beat. Actor, Bacovia e, bineînțeles, un imitator: al unor roluri nobile, adică celebre, consacrate (marii poeți blestemați) și al altora vulgare (clovnul); poate un mediator între ele. Ambele figuri cu care se aseamănă îi exprimă, mascînd-o, propria figură; gălăgia vrea să acopere tăcerea vocii afone, apatia și amorțeala unui eu precar, unul din cei care, precum se spune în secvența „Un magnetism animal" din *Bucăți de noapte*, nici n-ar trebui să se iscălească, fiindcă se cheamă „oricum" (*loc. cit.*, p. 317).

Rătăcirea nu apare numai în contextul delirant al beției, ci și în acela al jalei agonice dintr-un oraș tomnatec: „Clavirele plîng în oraș / Pe-o vreme de toamnă pustie . . . / Și plopii plîng tot în oraș, / Și-n totul e-o grea agonie. / / Par casele triste castele . . . / Amorul, aici, a murit / Și poate că plîng la clavire / Fecioare cu păr despletit . . . / / *Trec singur . . . și tare mi-e teamă . . . / Și unde mă aflu, nu știu* — / Vai, plopii detună orașul . . . / Clavirele plîng în pustiu . . ." (*Mister*, din care am mai citat). În versurile subliniate irupe expresia anxietății, legată de pierderea conștiinței locului, fapt straniu, întrucît, înainte și după, orașul e descris cu suficiente amănunte. Polifonia persoanei bacoviene se manifestă astfel cu pregnanță. Se întîmplă ca și cum ar vorbi două „euri" aparținînd aceluiași ins: unul *știe* unde se află și descrie ambianța, altul *nu știe* sau, pentru o clipă, a uitat unde se află și se teme, ca un copil pierdut. Cea mai profundă și mai zguduitoare voce, însă nu și cea mai viguroasă (firește!), provine din stratul conștiinței, unde domină incertitudinea cu privire la locul persoanei bacoviene în lume: eul nu se mai recunoaște pe sine, și-a pierdut coordonatele, e *rătăcit*.

Poezia bacoviană e traversată de cîteva „personaje" fulgurante, purtînd adesea „uniforma" unei anumite categorii și executînd pantomima „rolului" ce le incumbă; alteori, informațiile sînt reduse la minimum. Față de „eroii principali" EU-TU (poetul Bacovia și iubita), le-ar reveni funcția de figuranți. La o mai atentă privire ni se relevă două categorii distincte: *figurile* (le-am putea zice secundare, dacă denumim figuri principale imaginea construită de autor despre sine și despre iubita lui) și *figuranții*. În *Plumb de toamnă* (p. 45), într-o scrisoare — adică o poezie în formă epistolară —, autorul face să se perinde în fața iubitei figuri și figuranți: „De-acum, tușind, a și murit *o fată*, / Un palid *visător* s-a *împușcat* [. . .] Pe un

nebun l-am auzit răcnind [...] Am întîlnit *un popă, un soldat* ...“ Observăm că *fata, visătorul* și *nebunul* au microtextele lor, o acțiune, un calificativ, fac parte din figurile noosferei bacoviene, pe cînd *un popă* și *un soldat* sînt simple prezențe întîlnite din întîmplare, nu li se atribuie nici o caracterizare, rămînînd simple embleme ale unor categorii sociale, simboluri a două forme, îngemănate în acele timpuri, ale constrîngerii, recluziunii și singurătății în grup. Deosebirea între *figuri* și *figuranți* e ușor de sesizat. De pildă, fetele din poezia bacoviană sînt și *figuri de stil* de un fel special, devenind, prin bolile atribuite, ftizia și histeria, personanțe ale propriei scrieri, deci reflexe ale identității creatoare. Nu le putem însă considera ipostaze ale eului bacovian. Între figura centrală a autorului și figurile feminine secundare se instituie un raport de tuitate ca oglindire a sinelui în altul. Dar, pentru ca TU să existe, trebuie să fie — totuși — diferit de EU. Să-și dobîndească și să-și păstreze acea coerență care-l face și pe celălalt să fie, pentru sine și pentru interlocutor, subiect, adică EU. Fetele bacoviene au un caracter și un destin. Ele sînt făpturi oarecare, provinciale; tușesc, cîntă la clavir, lîncezesc ori se histerizează. Viața lor este deprimant de simplă și de scurtă, prezentată fragmentar dar esențializat, fără nimic duios ori patetic, dimpotrivă, adesea cu acea tonalitate seacă, inimitabil bacoviană. Aceste fete iubesc: „O palidă fată cu gesturi grăbite / Așteaptă pe noul amor“ (*În grădină*, p. 14), bolesc: „La geam tușește-o fată / În bolnavul amurg“ (*Amurg*) și mor: „De-acum, tușind, a și murit o fată“ (*Plumb de toamnă*, p. 45). La figura fetei ce cîntă la clavir, vom reveni mai încolo.

Celălalt tip de prezențe umane are un statut asemănător cu acela al elementelor inanimate, făcînd parte din *configurația* unei poezii. Vom înțelege, credem, mai bine acest lucru recitînd atent poezia *Scîntei galbene* (p. 63), ce deschide volumul cu același titlu: „O femeie în doliu pe stradă, / O frunză galbenă tremura după ea — / Luat de-a orașului sfadă, / Uitasem că toamna venea. / / Era mai demult o stradă, / O școală, și bruma cădea — / Prin săli, ca nimeni să-l vadă, / Un elev singuratic pălea. / / Un om, în amurg, pe-o stradă ... / Pe foi nu mai știu cum trecea — / Sub tropot, și-a lumii grămadă ... / — Uitasem că toamna venea“.

Poezia este interesantă pentru analogarea identității și alterității pînă la ștergerea frontierelor dintre ele. Procedeul

Scanned with OKEN Scanner

aplicat este metonimia textuală: vecinătatea în discurs și similaritatea situațională. A fi pe stradă echivalează în idiostilul bacovian cu a fi rătăcit. În situația aceasta se află „omul", cum se intitulează nu o dată Bacovia pe sine, dar și femeia și frunza. Important este însă că nu e vorba de o femeie oarecare, nedeterminată, ci de una caracterizată prin înveșmîntarea în straiele consacrate ale pierderii tragice: „O femeie în doliu". Este un negru de corb (și la acesta vom reveni), funerar, simbolizînd singurătatea prin ruptură și moarte. Galbenul frunzei desprinse de copac o însoțește — culoare a tristeții, a palorii, atribuită și elevului ce a fost cîndva eul enunțător. Frunza urmează femeia: „O frunză galbenă tremura după ea", vers ce sugerează precaritatea ființei în frigul anotimpului și al existenței. Dar toate acestea sînt caracteristice marii figuri centrale: Bacovia cel însingurat, înfrigurat, îmbrăcat în negru, rătăcind ca o cobe prin lume. Vocea, simulînd că vorbește despre altul, se rostește pe sine. Sau poate rostește un verdict — strict subiectiv, pronunțat personal — despre o lume. Remarcăm chiar în *Scîntei galbene*, că viziunea bacoviană se exprimă mai intens și mai esențial în figuranți decît în figura centrală, eul enunțător înscriindu-se cu un comportament necaracteristic: „Luat de-a orașului sfadă, / Uitasem că toamna venea". Din această complacere în contingent îl trezește „frunza galbenă", sinecdocă a toamnei, dar și „femeia în doliu": amîndouă îi vorbesc despre sfîrșit, despre moartea pe care doar provizoriu o poate camufla „a orașului sfadă". Îi vorbesc, deci, despre profundele sale obsesii, de data aceasta, proiectate în juru-i. Gîndul morții e întrupat, nu pronunțat: *figurat*. Dar și ocolit. Eul pare a rătăci în jurul propriului centru.

Dacă „o femeie în doliu" face parte din categoria figuranților, în schimb „un elev" este o figură. El vorbește despre sine ca despre *altul*, dar fără s-o spună în mod explicit. Ghicim că el a fost, cîndva „mai demult", acel „elev singuratic", nefericit într-o școală desigur, un „liceu-cimitir" (*Liceu*, p. 108). Cît de departe sîntem de mirifica țară a copilăriei din scrierile romanticilor și post-romanticilor, unde eul adult, sceptic, dezabuzat, torturat, se privește pe sine cu nostalgie ca pe un altul: inocent, încrezător, vesel! S-ar putea ca figura copilului nefericit să fi apărut în literatură odată cu *Poeții de șapte ani* a lui Rimbaud. Nu aceasta e însă important aici, ci faptul că, pe cînd la Eminescu, de pildă, omul matur și băietul (copilul) au gla-

Scanned with OKEN Scanner

suri distincte și opuse contrapunctic în polifonia persoanei, la Bacovia, dimpotrivă, au una și aceeași voce dolentă, unul și același palid chip. Se pune întrebarea dacă ceilalți copii amărîți ce traversează spațiul imaginar bacovian sînt tot el însuși? Probabil, nu. Mai degrabă personanțe ale mizeriei și tristeții universale, statutul lor fiind intermediar între acela de figură și acela de figurant. Figuri, prin frecvență și prin indeniabila asemănare cu eul ce se regăsește în ele, figuranți prin locul secundar ocupat în poezie: simple siluete ori voci anonime, integrate într-o configurație, într-un peisaj, am zice, și încărcate de sensuri ca un copac cu crengi desfrunzite: „Și galbeni trec bolnavi / Copii de la școală) (*Moină*, p, 23), „Cu muzică tristă, de gură, / Pe-aproape s-aude-un copil“ (*Plouă*, p. 47) etc.

Ne mai reține microtextul „Un om, în amurg, pe o stradă . . . / Pe foi nu mai știu cum trecea“. Dar cine-i acest „un om“, similar atît prin forma gramaticală (articol nehotărît) cît și prin locul ocupat în sintagmatica imaginarului cu „o femeie în doliu“, „o frunză galbenă“ și „un elev singuratic“? Desigur, *eu* în ipostază de *altul*, identitatea anonimizată, înstrăinată de sine, topită în mulțimea speței. Dar, subliniem încă o dată, acest *altul* nu este EL, ci TU; un alter-ego, nu un model, nu — dacă vreți — un supra-eu. Nici titanul eminescian, nici insul blagian; nici măcar exemplarul profesor de latină al lui Vianu! Sînt elemente ce se omologhează între ele, devenind oglinzi ale unei identități fragile, dar și ale inexorabilului sfîrșit. Altfel spus, ele reprezintă acea voce lucidă, anunțînd paloarea lumii în autumnal declin; vocea mai superficială, deși se rostește la persoana întîi, o eludase: „Luat de-a orașului sfadă, / Uitasem că toamna venea“, respectiv, ca variație: „Sub tropot, și-a lumii grămadă . . . / — Uitasem că toamna venea“. Ambele microtexte au ceva de scuză: mulțimea zgomotoasă forma un fel de paravan în fața inexorabilului timp, de care-i amintește subita apariție a femeii în negru. Eul, așadar, se lăsase sedus de tumultul cu aparență de viață a orașului, pînă cînd figuranții, șoapte ale unei voci lăuntrice mai profunde, îi amintesc de moarte.

Procesul de pierdere a sinelui, de estompare a graniței între *eu* și *altul* (repetăm, e un alter-ego, o tuitate, nu o ileitate modelatoare) poate fi urmărit și în poezia purtînd, straniu, același titlu: *Scîntei galbene* (p. 77). Elementele poetice (desemnații) sînt recurente (*toamnă*, *frunză* etc.), pe cînd frazeologia

e aici total diferită, cu expresii seci, prozaice, cu alură științifică uneori, colocvială alteori. Mai precis, fiecare strofă e alcătuită din opoziții, diferit distribuite, între enunțuri în stil poetic, înalt, nobil și altele în stil prozaic, jos, vulgar. E ca și cum enunțătorul s-ar rătăci între două stiluri opuse, ar oscila între ele, fără să se decidă, idiostilul său constînd într-un du-te-vino între registrele antagonice ale limbajului. Dacă însă abordăm aspectul sub unghi existențial, polifonia persoanei bacoviene se face auzită aici plenar: „Vom spune că toamna a venit... foarte trist — / La o fereastră melancolică, mi s-a părut ceva, / Însă m-a trezit un glas pozitivist... / Vînt umed, și frunza zboară undeva". / Se impune din această primă strofă autoironia. Dar, să nu uităm pluralul: un anumit grup este zeflemisit, un anumit stil, parodiat: „*Vom spune* că toamna a venit... foarte trist". Desigur, și propria voce simbolistă se umflă emfatic pînă la caricatură, la autopastișă. Situație exact inversă față de aceea din anterioara *Scîntei galbene*. Aici, cel ce spune *eu* enunță toamna, cu inefabilul ei „ceva". Cînd atmosfera e gata să se instaureze și eul să se piardă în vaga melancolie simbolistă, e *trezit* de „un glas pozitivist". Ce spune acesta? Nimic. Decît, poate, că melancolia toamnei este dubioasă, că e tot atît de „hostimă" ca verlainian-poesc-bacoviana beție și lamentare a caterincii din primele texte de care ne-am ocupat. Glasul pozitivist, părînd a veni din afară, face parte de fapt, din polifonia persoanei bacoveniene, punînd într-un fel de ghilimele ale ironiei glasul simbolist.

Strofa următoare prezintă poetul în decorul său romantic, dar în așa fel încît nu se înțelege fără echivoc dacă acela este chiar el, Bacovia, sau altul, cuprins, presupunem, în pluralul neobișnuitului prag liric: „Vom spune că toamna a venit..." Tot astfel, ambiguă e și atitudinea: îl (se) compătimește sincer sau își bate joc de el (însuși): „Am ajuns, acum, pe un cîmp cu ape... / În luncă, medita un poet cunoscut — / Părea că de oameni nu mai încape; / De-această întîmplare, atît de rău mi-a părut". Tonul sec, „pozitivist", enunță o distanțare. Înclinăm a vedea în „un poet cunoscut" nu pe Bacovia (el nu se considera celebru), ci una din figurile operei lui. Raportul rămîne de tuitate. Indirect, celălalt îi vorbește, deși cu incertitudine: „*Părea* că de oameni nu mai încape" (s.n.).

Pînă aici, se aude vocea unui simbolist trezit de luciditatea și ironia pozitivistă. În final însă se aude vocea profundă, aceea

Scanned with OKEN Scanner

a unui rătăcit, derutat și covîrșit, a unui disperat: „Eu nu mai știu nimic, și m-am întors acasă, / Uitați-vă ce gol, ce ruină-n amurg — / Amurgul galben m-a-ngălbenit, și m-apasă, / Ca geamuri galbene, cu lacrimi ce nu mai curg".

Stilul colocvial, luînd drept martor al durerii sale o nenominalizată, imprecisă colectivitate („Uitați-vă ce gol, ce ruină-n amurg"), se bazează pe același raport eu-tu. Dar, așa cum identitatea se dovedește precară, și alteritatea complementară (tuitatea) e atinsă de criză. Ea există, dar, vai, atît de puțin! Dintre figurile tuității cu nuanță narcisistă, vaga masă a unor adresanți — calitatea de cititori nu le este decît rareori și mai mult în proză precizată — constituie una din cele mai intense deși inconsistente *figuri* bacoviene, indicată doar de persoana verbului la imperativ.

Decelăm în poezia trei tipuri de tuitate: tuitatea reflex al ipseității, tuitatea propriu-zisă (iubita) și tuitatea absentă. Despre prima categorie am vorbit, referindu-ne la cîteva din figurile și din figuranții operei bacoviene. Rămîne să ne mai ocupăm de una din marile sale figuri de identificare, simbol important al neosferei poetului analizat: *corbul*.

Enunțul nuclear îl găsim în stare pură ca prag liric al poeziei *Amurg* (p. 8) din volumul de debut, *Plumb:* „Trec corbii". Poetul însuși este mereu în trecere, mereu pe drum, mereu rătăcitor; la fel, figuranții (femeia în doliu, frunza galbenă etc.) și figurile sale. Rolul de oglindă rău prevestitoare a corbului este evident. Să argumentăm prin recursul la texte. Iată principalele „acte" atribuite corbilor. În prima ocurență, ei cad: „Departe, pe cîmp, / Cad corbii, domol" (*Pastel,* p. 6). Dar și mersul poetului e enunțat ca o repetată cădere, astfel încît enunțul: „Și cad, recad", întîlnit, după cîteva pagini, în *Sonet,* îi corespunde simetric. În alte poezii și proze, corbii apar ca însoțitori ai poetului, fiind în același timp simboluri tradiționale ale morții. Corbii sînt proiecții ale identității, oglindiri ale eului în alteritate.

Procesul de omologare *eu* ≈ *corb* merită urmărit în poezia *De iarnă* (p. 147), unde ia forma unui dialog specific raportului de tuitate bacoviană. Pragul liric enumeră figurile și figuranții: „Un hoit, un corb, un cîmp și eu". Termenii se grupează în perechi, din două în două: figuranți: *hoit*-cîmp, și figuri: *corb — eu*.

Scanned with OKEN Scanner

Pe paradigma culturală tradiţională, pămîntul şi în special cîmpul simbolizează trupul omenesc (cînd ne referim la paradigma tradiţională, înţelegem o voce străveche şi anonimă făcînd parte din polifonia personală a creatorului). Conotaţia *moarte*, — omniprezentă în sistemul de semnificare bacovian şi intens actualizată aici, atît prin apariţia corbului şi a hoitului, cît şi prin „dialogul“ ce urmează —, în impact cu semnificaţia cultural-simbolică de mai sus, echivalează *hoitul*, ca trup mort, cu cîmpul ca trup (cod cultural) mort (cod bacovian). Corbul reprezintă atît în codul cultural cît şi în cel bacovian, moartea, dar nu ca efect, precum în cazul hoitului, ci ca previziune, ca obsesie şi semnificare/semnalizare, deci ca procesualitate. *Cîmpul* şi *hoitul* sînt (există); *corbul* şi *eul* stau faţă în faţă şi îşi vorbesc. Dar glasul celuilalt nu e decît o îngînare grotescă, un ecou ce deformează sunetele dar confirmă sensul. Poezia este destul de bine cunoscută spre a mai necesita citatul integral: „O, corb! / Ce rost mai are-un suflet orb . . . / — Chiar!“ Nu e nevoie să insistăm asupra faptului că poezia *De iarnă* se constituie ca replică la celebrul poem *Corbul* de Edgar Allan Poe, doar că aici „interlocutorul“, în locul tragicului „Nevermore“, emite un fel de onomatopee croncănitoare confirmîndu-l, în bizară derîdere, pe poet.

Corbul se hrăneşte cu cadavre, cu resturile a ceea ce a fost odată o fiinţă vie: „E albul aprins de sînge-nchegat, / Şi corbii se plimbă prin sînge . . . şi sug; / Dar ceasu-i tîrziu . . . în zări corbii fug, / Pe cîmp la abator s-a înnoptat“ (*Tablou de iarnă*). Dar poetul însuşi se „nutreşte“ din moarte (ex. *Poemă în oglindă*, *Cuptor*, *Nervi de toamnă*, *Vals de toamnă*, *Sepulcre violete* etc.).

Corbul constituie reflexul în registru grotesc-macabru al eului bacovian. Itinerarul său e asemănător; trecerea lui este tot o rătăcire: „Trec corbii — ah, „Corbii“ / Poetului Tradem / — Şi curg pe-nnoptat / Pe-un tîrg îngheţat. / / *Se duc pe pustii . . .*“ (*Amurg*, vol. *Plumb*); „*Voi trece* iar pe lîngă ape, şi-n unda lor voi apărea / Voi sta pe lîngă vreo ruină, va plînge iar o cucuvea [. . .] *Un corb va trece* peste casă, iar iarna mă va îngheţa“ (*Vae soli*, p. 130, s.n.). E limpede, deci, că figurile cobitoare (în primul rînd corbul, dar şi cucuveaua) întorc din oglindă chipul (figura) eului. Corbul nu numai că îl îngînă, ci îi imită pantomima: rătăcire a unei palide făpturi în veşminte întunecate. Nu e de mirare că acest fenomen devine conştient

Scanned with OKEN Scanner

poetului cel puțin în proză, unde găsim fraza: „Să scrii în aer liber nu e ușor, mai ales cînd, în copaci, corbii se strîmbă ca maimuțele“ (*Dintr-un text comun*, p. 334). Am putea vorbi de o întruchipare a poetului în figura corbului. Să citățm două sintagme referitoare la propriul aspect vestimentar: „În haine negre, întunecate“ (*Ecou de serenadă*, p. 68), „În hainele mele / Cernite“ (*Festivă*, p. 304); oricui îi vine în minte comparația: „ca un corb“. În primul rînd însă prin imitarea (maimuțăreala) poetului de către corb (reamintim poezia *De iarnă*) se învederează că e vorba de ceva mai adînc decît simpla întruchipare (figurare): de un ecou (reflex) caricatural al lui EU într-un Alter Ego, reprezentînd un TU părtinitor.

Trecem la al doilea tip de tuitate enunțată anterior: dialogul (verbal ori gestual, nu contează) între două ființe distincte, cu rol alternativ de EU și TU. Nu ne ocupăm de situația: poetul la fereastra iubitei, prea bine cunoscută. Preferăm să zăbovim asupra situației „Iubita cîntă la clavir“. Cu acest prilej precizăm că termenul „clavir“ a fost practic aproape scos de către Bacovia din limbajul poetic, prin epuizarea cîmpului său semantic. „Clavir“ a devenit un cuvînt atît de bacovian, încît, azi, el e utilizat îndeobște ca referință la opera lui Bacovia, deci citațional. Idiostilul, dacă putem spune așa, a distrus stilul. Într-o măsură mult mai mare această acțiune corozivă a fost înfăptuită — cu alte mijloace — de Caragiale, care a scos din uz un mare număr de cuvinte și expresii.

Să revenim însă la Bacovia. În *Nevroză* (p. 22) apare enunțul nuclear: „Iubita cîntă la clavir“. Acesta este completat prin sensul manifest a ceea ce cîntă: „un marș funebru“, dar mai ales prin comparația ușor variată și persistent reluată, cu rol de refren, „ninge ca-ntr-un cimitir“. Ambianța e una mortuară, jalea îi este corolarul firesc: „Ea plînge și-a căzut pe clape“. Dar această epuizare în tristețe primește imediat încă două conotații importante: cea de nebunie și aceea de voluptate: „Și geme greu ca în delir . . . “. Și acum intervine ceea ce face obiectul acestui studiu: dialogul, ca repetare (oglindire): „Și plîng și eu, și tremurînd / Pe umeri pletele-i resfir . . . “ Eul imită deci tuitatea (căci iubita bacoviană este invariabil TU), așa cum corbul îl imitase pe el. Nuanțele însă diferă, și aceasta nu e de lăsat la o parte. Caricatură grotescă într-un caz, răspuns patetic în altul. Acest răspuns, o reluare intensificată

a „mesajului“ comportamental al iubitei, nu face decît să întărească aserțiunea că, la Bacovia, ileitatea este ca și inexistentă. Nicăieri Eminescu, indiferent sub ce ipostază (figură) s-ar prezenta, nu se comportă aidoma cu iubita. EL/EU și EA/TU rămîn distincți. La Bacovia, dimpotrivă, tind spre a se confunda într-o erotică ce e uneori aproape o agonie, probă și versul: „În dezacord clavirul moare“. Să citățm însă textul integral al poeziei *Nevroză*: „Afară ninge prăpădind, / Iubita cîntă la clavir, — / Și tîrgul stă întunecat, / De parcă ninge-n cimitir. // Iubita cîntă-un marș funebru, / Iar eu nedumerit mă mir: / De ce să cînte-un marș funebru . . . / Și ninge ca-ntr-un cimitir. // *Ea plînge* și-a căzut pe clape, / Și geme greu ca în delir . . . / În dezacord clavirul moare, / Și ninge ca-ntr-un cimitir. // *Și plîng și eu,* și tremurînd / Pe umeri pletele-i resfir . . . / Afară tîrgul stă pustiu, / Și ninge ca-ntr-un cimitir“ (s.n.). Am citat-o, spre a o putea compara mai ușor cu poezia *Trudit:* „Iubito, și iar am venit . . . / Dar astăzi, de-abia mă mai port — / Deschide clavirul și cîntă-mi / Un cîntec de mort. // Și dac-am să cad pe covoare / În tristul, tăcutul salon, — / Tu cîntă nainte, iubito, / Încet, monoton“. Scenariul, evident, e asemănător. Caracterul repetitiv al situației e subliniat chiar din pragul liric, prin adverbul „iar“: „Iubito, și iar am venit . . .“ Ea este îndemnată să cînte un „cîntec de mort“, același „marș funebru“, de fapt, intonat în *Nevroză* (cel puțin în privința conținutului). Dar de o mare importanță — de data aceasta eul leșină în delirul erotico-muzical. Așadar, EU și TU (iubita) sînt interșanjabili: „Ea plînge și-a căzut pe clape“ (*Nevroză*) — „Și dac-am să cad pe covoare“ (*Trudit*). Dialogul, în aceste condiții, nu poate fi decît narcisist, ceea ce se întîmplă totdeauna în absența instanței numite EL. Un pseudo-dialog ca repetare a aceluiași act în condițiii diferite îl găsim în poezia *De iarnă:* „Plîng copile pe la uși / Din harmonii cerșitoare. // Plîng fecioare din clavire / Prin palate boierești — /Plîng harmonii la ferești / Milogiri de cimitire“ (p. 86).

Pînă aici, iubita care cîntă la clavir, leșinînd în alternanță cu iubitul, este luată în serios. În poezia *Unei fecioare* ea — dar și el — sînt priviți cu acidulată ironie. Amorul este demitizat, iar „clavirul“ capătă definitiv pecetea: „mic-burghez“. Cu bună știință oare Bacovia distruge cuvîntul fost poetic „clavir“? „Duduia veșnic citește, / Știe clavirul, pictează — / Și nopți de-a rîndul veghează, / Și poate de-aceea slăbește. // Se

Scanned with OKEN Scanner

crede, și unia spun — / Dar totul rămîne secret — / Duduia visează-un poet, / Bizar, singuratic, nebun". Răsturnarea de atitudine afectivă și axiologică operează și o transformare a raportului eu-tu (iubita) care, o dată cu distanțarea ironică, se proiectează ca pereche străină (înstrăinată): el (un poet) — ea (Duduia). Poetul are atributele întrebuințate îndeobște de Bacovia pentru a-și caracteriza propria figură, dar nuditatea expresiei îi conferă aici ceva necruțător de ridicol, parcă ar fi privit cu ochii altora, cu ochii lumii. Iubita, și ea, nu mai are din vechea, patetica ipostază decît că știe cînta la clavir. Dialog, în nici un sens, nu mai există. Situația a devenit caraghioasă, „nostimă".

Pe fundalul unor clavire impersonalizate este demitizată și situația: eu (iubitul) la fereastră: „Clavirile plîng în oraș . . . // Afară o vreme de plumb / Și vîntul împrăștie ploaia, / Tomnatice frunze prin tîrg / Aleargă, pe drumuri, cu droaia. // Un bolnav poet, afectat / Așteaptă tușind pe la geamuri — / O fată, prin gratii, plîngînd, / Se uită ca luna prin ramuri. // Ea plînge . . . el palid se pierde / Prin tîrgul sălbatec, sever; / Și pare tabloul acesta / Că-i antic și plin de mister! . . ." *(Toamnă)*. Ileizarea este și aici un mod de a proiecta perechea în registru zeflemisitor, ca model derizoriu, ca anti-model. Îndeosebi el, poetul, ftizicul suspinător, este văzut din afară, cu o rece ironie. E ca și cum poetul-Bacovia s-ar despărți de sine însuși, de acela căruia, cîndva, i s-a părut „tabloul acesta / Că-i antic și plin de mister!", adică poetic, întrucît — pe atunci (pe vremea poeziilor *Nevroză* și *Trudit*) — mai credea că între el și ea se petrecea un schimb de mesaje de dragoste: un dialog. Acum este, în sensul strict al termenului, deziluzionat. A dispărut iluzia dialogului, a înțelegerii ce dă valabilitate iubirii. Ileizarea este un fel de reificare. El și ea se comportă ca niște marionete trase de sfori. Nu că ar fi contestată „sinceritatea" amorului provincial dintre tînăra plîngăreață și poetul bolnav, ci, subliniem, fiindcă acum, văzută din afară și de la distanță, ca într-o oglindă nemiloasă, situația îi apare caraghioasă. Să ne amintim cît de frumoasă și gingașă îi apărea lui Hyperion, văzută de sus, scena în care Cătălina îl „traducea" (ierte-ni-se caragialismul!) cu Cătălin, spre a ne da seama cît de diferit sînt distribuite vocile interioare de la un poet la altul, de la o epocă la alta. Bacovia își sugrumă patetismul și delirul și spune cu detașare că el este un altul, deși . . . nimic nu s-a schimbat.

Tuitatea reprezentată de iubita cîntînd la clavir și-a vădit inconsistența. Poetul, prin ironie, o anulează.

Ne ocupăm în continuare de al treilea tip de tuitate bacoviană: absența, omul vorbind singur. Ne referim, bineînțeles, la nebunie, la sensurile alienării.

Care este situația termenilor *nebunie, nebun* în opera bacoviană? Într-o poezie scrisă la vîrsta de șaptesprezece ani, *Pulvis*, neantul ca și infinitul apar adolescentului în delir erotic drept generatoare de anxietate metafizică: „Imensitate, veșnicie, / Tu, haos, care toate-aduni . . . / În golul tău e nebunie, — / Și tu ne faci pe toți nebuni. // În fața ta sunt cel mai laș. / Imensitate, veșnicie, — / Iubesc o fată din oraș . . . / Învață-mă filosofie. // Imensitate, veșnicie, / Pe cînd eu tremur în delir, / Cu ce supremă ironie / Arăți în fund un cimitir" (p. 34). Sensul este diferit de la substantiv la adjectiv: *nebunia* este scandalul infinității vide („în golul tău e nebunie"), pe cînd *nebun* devine acela ce se frămîntă între derizoriul amor, rușinoasa dar firească teamă de moarte și dorința — de altfel, foarte activă la toți adolescenții normali — de a pătrunde tainele ființei și neființei. Termenii „firesc", „normal" nu trebuie să surprindă: *nebunia* metafizică a lumii, *înnebunindu-i* pe oameni cu contradicțiile ei, califică necuprinsul și lipsa de sens a universului.

Nu este, desigur, unicul sens atribuit de Bacovia alienării, dar nu ne propunem să parcurgem prea multe ocurențe ale termenilor *nebun, nebunie*. Amintim că în *Marș funebru* — o poezie destul de kitsch, dealtminteri, net inferioară poeziei *Pulvis* — nebunia nu se aplică decît unei tipice scene de histerie. Cu totul altceva denumește în schimb termenul cînd este notat de „filosoful proletar" în tripletul: „Greve, sînge, nebunie" (*Amurg*, p. 127). Aici, el califică o ordine socială *non-bună: ne-bună* pe de o parte, și descumpănirea pe care o iscă în oameni, reacția nervoasă în masă ducînd la dezordinea ce anunță finalul acelei lumi, pe de altă parte. Observăm deci că, așa cum aberația cosmosului provoca nebunia omului în *Pulvis*, aici aberația societății generează reacția proletarului. În ambele cazuri, deci, omul e *înnebunit* de o cauză aflată în afara sa: de absurditatea, de nedreptatea, de tristețea obiectivă a lumii. Constatarea nu e fără interes în încercarea de a mai spulbera una din prejudecățile exegezei bacoviene. Dar să nu intrăm în amănunte!

Scanned with OKEN Scanner

Există în opera lui Bacovia două feluri de nebunii: *indusă*, caracteristică pentru sine, în diferite ipostaze, și pentru condiția umană în general, și *înnăscută*, aparținînd altora, unor inși anonimi, dar nu mai puțin prezentați ca individualități patologice. Este interesant cum în poezia *Plouă* răcnetul fetei bolnave pe de o parte, golul vieții fără sens, pe de alta, provoacă spaima căderii în abisul nebuniei și al morții: „Ce basme tălăngile spun! / Ce lume-așa goală de vise! / . . . Și cum să nu plîngi în abise, / Da, cum să nu mori și nebun?!“ În orice caz, pentru Bacovia *nebunia* nu este apanajul romantic al geniului. Dimpotrivă, ea e mai cu seamă o boală a celor săraci și frustrați, o boală a mizeriei, ca și ftizia. Iată un exemplu din mai multe posibile: „În cercul lumii comun și avar . . . / Mă zguduie de mult un plîns intern; / Și-acest fel (de-a fi) va fi etern / Și de nimic, pe lume, nu tresar. // . . . Dar vai, acei învinși, pe veci pierduți . . . / Ori în taverne, ori în mansarde; / Și acei nebuni, rătăcitori, tăcuți, / Gesticulînd pe bulevarde . . .“ (*Vobiscum*, p. 126).

Nebunul, în viziunea bacoviană, se comportă *ca și cum* ar fi în dialog atunci cînd, de fapt, monologhează. El nu este un halucinat, nu are, decît extrem de rar, vedenii; nu-și creează o lume fictivă, ci un partener fictiv, traducînd astfel o criză a comunicării, o alienare de sine prin simularea unei *tuități*, comportament aberant, alterat, denumit de poet, cu o extraordinară precizie, *Altfel*, în chiar titlul poeziei: „Omul începuse să vorbească singur . . . / Și totul se mișca în umbre trecătoare — / Un cer de plumb de-a pururea domnea, / Iar creierul ardea ca flacăra de soare. // Nimic. Pustiul tot mai larg părea . . . / Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cînt, — / Și-nvinețit de gînduri, cu fruntea în pămînt, / Omul începuse să vorbească singur . . .“ (p. 40). Este o descriere exactă (în sens rimbaldian, dar, probabil, și clinic) a dereglării constînd în absența tuității. „Omul“ — această figură centrală a operei bacoviene, în care se proiectează pe sine nu în măreția, ci în mizeria sa — nu vorbește cu sine însuși, nu-și construiește un alter-ego cu care să întrețină o dezbatere în forul interior și nici nu se lasă purtat de un foarte normal flux al monologului. El vorbește — desigur, articulat, tare ori șoptit, indiferent — *singur*. În gol. Despre ce? Nu se spune, dar se lasă a se înțelege că acest dialog trunchiat este și lipsit de conținut sau, mai precis, are drept conținut nimicul. Probă că, deși este prezentat rătăcind în timpul zilei,

inv. 182670

Scanned with OKEN Scanner

el se află într-o noapte *a lui*, iar în acea noapte „tăcuse orice cînt", adică nu numai orice frumusețe ori armonie, ci orice mesaj. Vorbirea, ce nu se adresează nimănui și nu poate primi replică, este vidă, arată că persoana, devenind monofonă, tinde spre afonie. Ar mai fi multe de comentat în jurul acestei poezii. Ne mărginim doar la încă două observații. Figuranții sînt absenți. Nici o ființă, nici un lucru; nici o frunză; doar „umbre trecătoare", nefăcînd altceva decît să adîncească neantul ontologic și gnoseologic desemnat prin termenul „Nimic". Dar un nimic în expansiune: „Pustiul tot mai larg părea". Absența figurației, atmosfera de rarefiere atestă că lumea a dispărut o dată cu puterea eului de a se imagina măcar ca altul, confruntîndu-se cu vreun copac ori îngînîndu-se cu un corb. Așadar, alteritatea ca tuitate nu mai există, eul nu mai are cu cine să se identifice. Există în schimb o ileitate vag opresivă. Ceva din-afară apasă, ceva amorf, reificat, greu: „Un cer de plumb de-a pururea domnea". Adică domina. Plumbul, din punct de vedere al polifoniei persoanei, se cere interpretat drept glasul puternic dar opac al lui EL. Încă un lucru. Susținusem că omul care vorbește singur, nu poate vorbi despre (altceva decît despre) nimic. Și totuși, textul îl arată „învinețit de gînduri". Nici o contradicție, decît aparentă. Creierul lui e pradă unui conținut interior asfixiant, tot atît de opac și de opresiv ca și cerul de plumb. Și tot atît de amorf. Ipseitatea este ileizată. De fapt, catastrofa nebuniei de această factură constă în pierderea naturii triontice a persoanei.

Pierderea tuității, consecință a crizei persoanei polifonice, se manifestă și prin rîsul de unul singur: „Sunt solitarul pustiilor piețe / Cu tristele becuri cu pală lumină — / Cînd sună arama în noaptea deplină / Sunt solitarul pustiilor piețe. // Tovarăș mi-i rîsul hidos, și cu umbra / Ce sperie cîinii pribegi prin canale; / Sub tristele becuri cu razele pale, / Tovarăș mi-i rîsul hidos, și cu umbra. // Sunt solitarul pustiilor piețe / Cu jocuri de umbră ce dau nebunie; / Pălind în tăcere și-n paralizie, — / Sunt solitarul pustiilor piețe . . ." (*Pălind*, p. 17). Poezia mult anterioară celei înainte discutate *(Altfel)* reliefează grotescul mai degrabă decît tragicul, decît seriosul situației de rătăcire totală, nebunia în sens bacovian. Eul se prezintă ca atare, adică exprimîndu-se la persoana întîi. El se dă în spectacol, dar spectatorii lipsesc. Pierdere a tuității, deci. Poezia este însă — spre deosebire de *Altfel* — configurativă, chiar dacă în chip

el se află într-o noapte *a lui*, iar în acea noapte „tăcuse orice cînt", adică nu numai orice frumusețe ori armonie, ci orice mesaj. Vorbirea, ce nu se adresează nimănui și nu poate primi replică, este vidă, arată că persoana, devenind monofonă, tinde spre afonie. Ar mai fi multe de comentat în jurul acestei poezii. Ne mărginim doar la încă două observații. Figuranții sînt absenți. Nici o ființă, nici un lucru; nici o frunză; doar „umbre trecătoare", nefăcînd altceva decît să adîncească neantul ontologic și gnoseologic desemnat prin termenul „Nimic". Dar un nimic în expansiune: „Pustiul tot mai larg părea". Absența figurației, atmosfera de rarefiere atestă că lumea a dispărut o dată cu puterea eului de a se imagina măcar ca altul, confruntîndu-se cu vreun copac ori îngînîndu-se cu un corb. Așadar, alteritatea ca tuitate nu mai există, eul nu mai are cu cine să se identifice. Există în schimb o ileitate vag opresivă. Ceva dinafară apasă, ceva amorf, reificat, greu: „Un cer de plumb de-a pururea domnea". Adică domina. Plumbul, din punct de vedere al polifoniei persoanei, se cere interpretat drept glasul puternic dar opac al lui EL. Încă un lucru. Susținusem că omul care vorbește singur, nu poate vorbi despre (altceva decît despre) nimic. Și totuși, textul îl arată „învinețit de gînduri". Nici o contradicție, decît aparentă. Creierul lui e pradă unui conținut interior asfixiant, tot atît de opac și de opresiv ca și cerul de plumb. Și tot atît de amorf. Ipseitatea este ileizată. De fapt, catastrofa nebuniei de această factură constă în pierderea naturii triontice a persoanei.

Pierderea tuității, consecință a crizei persoanei polifonice, se manifestă și prin rîsul de unul singur: „Sunt solitarul pustiilor piețe / Cu tristele becuri cu pală lumină — / Cînd sună arama în noaptea deplină / Sunt solitarul pustiilor piețe. // Tovarăș mi-i rîsul hidos, și cu umbra / Ce sperie cîinii pribegi prin canale; / Sub tristele becuri cu razele pale, / Tovarăș mi-i rîsul hidos, și cu umbra. // Sunt solitarul pustiilor piețe / Cu jocuri de umbră ce dau nebunie; / Pălind în tăcere și-n paralizie, — / Sunt solitarul pustiilor piețe . . ." (*Pălind*, p. 17). Poezia mult anterioară celei înainte discutate *(Altfel)* reliefează grotescul mai degrabă decît tragicul, decît seriosul situației de rătăcire totală, nebunia în sens bacovian. Eul se prezintă ca atare, adică exprimîndu-se la persoana întîi. El se dă în spectacol, dar spectatorii lipsesc. Pierdere a tuității, deci. Poezia este însă — spre deosebire de *Altfel* — configurativă, chiar dacă în chip

rarefiat. Figuranții sînt „cîini pribegi“ (mai apar și în alte texte). Ei ar reprezenta un surogat de tuitate, căci răspund rîsului solitar, și anume prin frică; oricum, reacționează, speriindu-se. Această derizorie, mizeră, infamă tuitate, acești unici spectatori, cîini vagabonzi, se retrag. Ei nu au apărut în scenă decît pentru a sublinia că TU nu există (sau există doar ca o formă degradată) și că EL — lumea, factorul coeziv, modelator — nu mai constituie decît un simulacru, fiind vidat de conținut: „pustiile piețe“, agore goale, deci. Importantă ne apare atribuirea unui rol de tuitate rîsului și umbrei, date drept „tovarăș“ al eului, dar rîsul este „hidos“ iar umbra înspăimîntătoare. Un TU ca alter-ego deci redus la o formă degradată; un TU deformat.

Destul de rar, însă cu o intensitate neobișnuită, apare alienarea ca inhibiție, ca pierdere a graiului sub presiunea unei trăiri interioare prea concentrate: „Dar gîndul apasă cu greul său bloc . . . / E numai vedere . . . nu mai pot să vorbesc . . .“ (*Dimineață*, p. 103). E adevărat că și „rîsul hidos“ ar putea fi socotit o manifestare a pierderii facultății de a vorbi. Totuși, este o exprimare a eului, o comunicare în gol. A rîde, a vorbi, a plînge ori a gesticula de unul singur sînt tot atîtea manifestări ale nebuniei ca absență a tuității: „Plîngeam, și rătăceam pe stradă“ (*Fanfară*, p. 83); „Amanții, mai bolnavi, mai triști, / Pe drumuri fac gesturi ciudate [. . .] Eu stau și mă duc, și mă-ntorc / Și amanții profund mă-ntristează / Îmi vine să rîd fără sens, / Și-i frig, și burează“ (*Nervi de toamnă*, p. 27), etc. Comportamentul anxios se manifestă nu numai prin neastîmpărul deambulatoriu, ci și prin amestecul absurd de rîs și plîns. Mai precis, tristețea profundă se manifestă printr-un rîs „fără sens“. Reacțiile sînt aberante. Ale identității, dar și ale alterității. Eul, de fapt, ne apare înnebunit de lipsa de sens, de ininteligibilitatea gesturilor „ciudate“ ale amanților, figuranți (figurări) ai (ale) unui EL (amorul, ca să păstrăm un termen de epocă) degradat și înstrăinat de sine, cel ce compătimește perechile bizare, fiind cuprins de un rîs histeroid.

Amalgamul de rîs și plîns, apărînd adesea în contextul nebuniei, conotează cu *alienare* și celebrul autoportret: „Aici sînt eu, / Un solitar, / Ce-a rîs amar / Și-a plîns mereu. // Cu-al meu aspect / Făcea să mor, / Căci tuturor / Păream suspect“ (*Epitaf*, p. 134). Manifestarea incongruentă a *eului* îi interzice să devină *tu* pentru alții, fiind „suspect“, deci prea diferit

spre a se constitui în partener al comunicării. Eu și tu fiind interșanjabili prin definiție, criza tuității este reciprocă. Faptul constituie o culpă gravă. Eu (Bacovia) se condamnă la moarte: „Făcea să mor", adică meritam suprema ispășire pentru vina de a nu mă putea constitui în TU pentru ceilalți.

În sistemul bacovian de semnificații, două ni se par trăsăturile fundamentale ale „nebuniei": singurătatea și constrîngerea. Le regăsim în *Elegie:* „Cînd iar nebun și bolnav, / Prin sanatorii, sau spitale / Voi sta privind / Al vieții vals / Și cîte sunt, — ca un adio . . . / Prin sanatorii, sau spitale, / Oricum, fără voința mea — / Poate voi fi singur. / Apoi, tăcere . . . / Ca toamna, un amurg de jale . . ." Tuitatea e absentă, ileitatea opresivă, ipseitatea aberantă. Esențială însă este și rămîne teribila pierdere a tuității, manifestată prin vorbirea (ori gesticularea) de unul singur, îngemănată cu obnubilarea lucidității, deci cu pustiirea conținutului interior. O găsim și în prima secvență din *Bucăți de noapte:* „mintea cadențează fără șir cugetării pustii . . . Oh! de n-aș striga un cuvînt în noaptea asta . . . și să cad [. . .]. Oh, de n-aș răcni un cuvînt, într-o spaimă crescîndă și să cad . . .".

Alienarea are însă și un sens sociologic; este *și* un non-conformism, indicînd neputința sau refuzul de a se înscrie în contextul dat al epocii. Este, într-un anumit fel, o negare, o critică a lui EL, a Modelului: „Enervat de această lungă agonie a unui veac suspect, umilit, mai mult ca totdeauna, de ironica reflexiune a unui poet din veacul viitor al frumuseții, înnebunit de mizeria și minciuna în care am apărut" (*Bucăți de noapte,* debutul secvenței cunoscute sub titlul „Cubul negru", p. 318). Sau: „Mai bine singuratec și uitat, / Pierdut să te retragi nepăsător, / În țara asta plină de humor, / Mai bine singuratec și uitat. // O, genii întristate care mor / În cerc barbar și fără sentiment, — / Prin asta ești celebră-n Orient, / O, țară tristă, plină de humor . . ." (*Cu voi,* p. 107). Insul alienat nu se sustrage în autismul schizofrenic al lumii secunde, specific unor scrieri romantice, suprarealiste sau ale avangardei. El este aici, dar a devenit un mizantrop: „Tot mai tăcut și singur / În lumea mea pustie — / Și tot mai mult m-apasă / O grea mizantropie. // Din tot ce scriu, iubito, / Reiese-atît de bine — / Aceeași nepăsare / De oameni, și de tine". Titlul *Ego* atestă că aceasta era imaginea pe care, cel puțin la un moment dat, Bacovia și-o făcea despre sine. O imagine lipsită de complezență.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul latin „ego“ ne-ar face să ne gîndim eventual la familia de cuvinte: egoist, egolatru, egocentric etc. Nu este însă cazul. Bacovia nu-şi iubeşte ego-ul, îl acceptă doar. Nu-l vrea altfel. Nu-l interesează, dar nici ceilalţi — oamenii şi iubita — nu-l afectează mai mult. Nu e, pentru el, o problemă propriu-zisă de comportament pragmatic, ci de literatură; mizantropia *reiese* din tot ce scrie. Dar vocea mizantropului nu este unica ce se face auzită în acest text; mai e şi alta, greu de definit, exprimînd un strat sufletesc ce se simte oprimat de propria-i indiferenţă. Nu nemulţumit din punct de vedere etic, să precizăm; el nu-şi regretă felul de a fi, ci suferă din pricina lui. Suferă, ca şi cum mizantropia *grea* ar echivala nu cu o inimă rea, ci cu o inimă grea. Nepăsarea apasă. Mizantropul este contrariul omului bun, iubitor de oameni, afectuos, tandru, dotat cu simpatie faţă de ceilalţi. Bacovia însă e mizantrop doar uneori, şi parcă „fără voia lui“, cum o spusese într-o poezie de curînd citată, referindu-se la propria-i boală de nervi. Un „altul“ e nepăsător în sine şi acest „altul“ îl apasă şi-l lasă pustiu, punîndu-i stăpînire pe eu (ego). Ar vrea, totuşi, să fie bun? Greu de spus. Prin paradigma culturală fixată de piesa lui Molière, „mizantropul“ este omul prea cinstit şi prea exigent, fără îngăduinţă faţă de slăbiciunile şi defectele celor din jur, care constituie majoritatea, *norma;* deci, *nebun* ca *a-normal* în sens de anti-normal. Prin tradiţie, mizantropul este un opozant şi, ca atare, preţuit. Sensul social al mizantropiei, ca reacţie extremistă de protest şi de apărare, este clar în imaginea *cercului* — aluzie intertextuală la cercul „strîmt“ disprețuit din înălţimi de Luceafărul eminescian, dar mai ales personanţă a sentimentului de a fi *încercuit* de o lume tiranică şi totodată derizorie, de a trăi „în cercul lumii comun şi avar“ (*Vobiscum*, p. 136), „În cerc barbar şi fără sentiment“ (*Cu voi*, p. 107). Faţă de această situaţie, decît „cu voi“ mai bine „tăcut şi singur“, „Mai bine singuratec şi uitat“, *retras* „în lumea mea pustie“, marginalizat, deci, ex-centric, din dorinţa de a evada din cerc. Dar — amîndouă situaţiile apasă, amîndouă sînt greu de îndurat. Omul care refuză să fie „cu voi“ este, în fond, acelaşi om care „începuse să vorbească singur“, fiindcă tuitatea — sub acest aspect al mizantropiei — e anulată ca fiind rea: „fără sentiment“. Mizantropii sînt ceilalţi.

Nebunii ce apar ca figuri ori figuranţi în opera bacoviană sînt nebuni stranii, stîrnind cutremur de milă dar mai ales

spaima de a nu cădea în același abis al pierderii echilibrului între EU, TU și EL. Nu lipsește însă nici „un fel de nebun distractiv" *(Dintr-un text comun)*. Toți aceștia sînt ipostaze posibile — amenințătoare, tulburătoare — a ceea ce ar putea deveni sau poate chiar este cel care nu numai spune, dar și există ca „eu". Ei reprezintă, deci, o tuitate în formă de oglindă, nu de interlocutor. Nebunul, la Bacovia, fie că reprezintă o figură periferică, un simplu figurant, ori propria persoană în stare de derută, nu este idealizat. El nu e nici un vizionar, nici un profet, nici un împărat al unor mirifice lumi imaginare; nu e decît un sărman ce și-a pierdut chipul, oglinda și firul în labirintul inextricabil-trasat de propriii săi pași; șovăind pe drumul insuportabil, năucitor de rectiliniu, al unor „zile ce nu produceau decît reprezentări de repetuiri ce deveneau peste derizoriu" (*Impresii de roman*, p. 377).

Structura semnificantă a „nebuniei", a „nevrozei", a „nervilor" la Bacovia este polifonică, dincolo de omofonia semnificantului. Și totuși, Bacovia nu a fost doar un „senzitif" (cu sau fără majusculă), deși toate sensurile și motivațiile „nervozității" sale sînt bazate, evident, pe propria-i suprasensibilitate. Dar o conștiință lucidă domină această emotivitate, transformînd-o dintr-o pantă lunecoasă spre alienare într-o trambulină a saltului spre zona superioară a integrării: creația. Aceasta reprezintă la el termenul automodelator, acel EL cu majuscule ce dă coerență, prin finalitate, persoanei. Chiar cînd cugetul tace, chiar cînd inima e nepăsătoare, graiul se stinge sau se dezarticulează, vederea se voalează, auzul înșală, omul bacovian încă nu se alienează cu totul, fiindcă îi rămîne acel EU care își produce propriul EL exemplar — conștiința de artist: „Sunt grele visuri? halucinare? — / Pe cer, în fund, se ilustrează — / O conștiință din noaptea mare . . ." *(Baladă)*.

Bacovia prezintă și primejdiile ce-l pîndesc pe orice creator. Printre acestea, devalorizarea mesajului prin lipsa de înțelegere — mereu aceeași obsesie a tuității — poate duce la înstrăinarea omului de munca sa și, în consecință, de sine însuși: „Cîteva nopți n-am dormit acasă; mi se părea că în absența mea cineva putea să citească aceste impresii și să rîdă, sau să rămînă obosit că nu înțelege. Am fost și bolnav; hîrtia scrisă mi-apărea ca o lingerie veche ce foarte puțin poate fi necesară; dar e mult, e un timp de cînd n-am scris nici cîteva sute de pagini; uitasem că e frumos a fi un muncitor intelectual. Ce

Scanned with OKEN Scanner

trist e să rămîi un fost intelectual ca prietenul care m-a găsit aseară pe o alee cu flori, pe o bancă" *(Dintr-un text comun)*.

Modelul lui Bacovia — EL al persoanei triontice —, idealul său, am zice, este — uneori pierdut, niciodată părăsit — în sine însuși: „*a fi un muncitor intelectual*". Nu există la el înțelepți ori magi, ca la Eminescu și Blaga, în stare să-l inițieze, să-i dezvăluie ceva ascuns. Vocile lui Bacovia nu spun decît ceea ce el știe, de aceea — oricît de anonim ori pseudonim — polifonia sa tinde spre a fi „personală", deosebindu-se de aceea „impersonală" caracteristică lui Eminescu. Poate și fiindcă celula inițiatică este la unul cavoul, la celălalt — teatrul. Dacă, precum am încercat să demonstrăm în primul eseu, la Eminescu domină dorința de a echivala tuitatea cu ileitatea, de a face să se confunde femeia iubită cu modelul tutelar — îngerul întrupat de actriță în strălucirea scenei —, la Bacovia, dimpotrivă, tuitatea corespunde identității, uneori o echivalează. Eminescu, să ne reamintim, a spus: „tu ești *el*", Bacovia ar fi putut rosti: „tu ești *eu*"; n-a făcut-o, a dat doar de înțeles. Oricum, rămîne un miracol cît de multe exprimă totuși o voce gîtuită — de spaimă, de emoție, de urît — atunci cînd Persoana are proiectul de a-și transforma sărmanul *eu* într-un EU reprezentativ ca un EL: „e frumos a fi un muncitor intelectual" (*Dintr-un text comun*, p. 340). Sînt cuvinte simple, cuprinzătoare și exacte despre modelul imanent al creatorului.

Scanned with OKEN Scanner

SUBLIMA „JUCĂREA"

Dacă propria operă, ca proiect mereu în curs de realizare, se constituie în ileitate (auto)modelatoare în epoca modernă, nu mai puțin marea literatură, capodoperele au fost și mai sînt și azi, pentru un anumit tip de scriitori, modele, nu în sens de obiecte de imitat, ci de element orientativ și coeziv al persoanei creatoare. Opera altora este EL pentru un EU în căutarea dialogului eficient cu TU. Această structură a polifoniei persoanei duce la literatura livrescă sau/și ludică. La joc.

Pentru cine etimologia este un prilej de a regîndi originea semnificației cuvintelor, acela știe că reconstituirea unui radical și a derivatelor sale ne poate prilejui uneori satisfacții deosebite. Curent, etimologia poate fi definită ca impactul între ceea ce a fost și ceea ce este sau va fi; cu alte cuvinte, impactul între tradiție și înnoire. Socotim însă deosebit de interesante acele cuvinte care în semnificația lor actuală păstrează aproape neschimbată semnificația originară. La clasicitatea unor asemenea cuvinte din tezaurul nostru latin se adaugă uneori însă un iz de arhaicitate multimilenară. De pildă, substantivul *joc*. Dicționarul îl derivă, pe drept cuvînt, din lat. *iocus*, substantiv masculin, cu înțelesurile: *amuzament, glumă, șagă, joc*. Față de acestea, unele accepțiuni ale rom. *joc* ca *dans popular* sau *întrecere sportivă* par a-i asigura acestuia o arie de înțelesuri mai largă. Însă toate cele citate sint atestate și pentru lat. *iocus*. Astfel cunoaștem din Horațiu un *certare ioco*, în înțeles de dansuri mimice; un *iocus belli:* întrecere între tineri înarmați etc. Asemănător, toate accepțiunile verbului *iocare*, derivat din tulpina substantivului, revin și în limba noastră legate de verbul *a (se) juca: a se distra, a glumi, a păcăli*, la fel ca și *a dansa*,

a interpreta un rol, a avea o însemnătate oarecare. În consecință, în jurul termenului *iocus: joc* s-ar putea alcătui o vastă monografie a semnificațiilor pe nivele, de la un presupus sens primar de amuzament, la diferitele forme de organizare a amuzamentului și, mai departe, de la simpla ficțiune (joc al imaginației, joc de umbre) la interpretarea unui rol precis determinat în teatru și, în sfîrșit, la rolul acordat unui personaj în societate. Să adăugăm că vechii latini, intuind importanța instinctului ludic în formele sale variate de manifestare în societate și artă, nu s-au sfiit să așeze toate aceste manifestări sub tutela unui zeu *Iocus*. Și încă în plin ev mediu *jongleurii,* după cum o arată vestita legendă a Jongleurului de Notre Dame, au stat sub protecția Sfintei Născătoare a Domnului. Sacralizarea instinctului ludic este însă mai veche. Ca dovadă credem a putea invoca faptul că originea lat. *iocus* este relativ incertă. Să nu fie aceasta un indiciu al arhaismului său proto-istoric? Asemănător, originea corespondentului german *spil* este tot obscură, iar dacă în anglo-saxonă, pe lîngă *spilian* a existat un sinonim *plegian,* de unde engl. *play,* nici originea acestuia din urmă nu este mai clară. Remarcabil mai departe, din punct de vedere fonic și tematic, este faptul că vechii romani au cunoscut o interjecție *io!,* expresie a durerii sau bucuriei care, după cum credem, nu trebuie privită neapărat ca un împrumut de la anticii greci; aceștia, la fel, au întrebuințat *io!* cu aceeași valoare expresivă — valoare variabilă sau, mai precis, bivalentă, corespunzînd stării de afecțiune a acelor straturi mai adînci ale firii umane de vanitate și suferință, uvertura vocalică de surpriză a cărora a rămas pînă astăzi un *o* prelung.

Despre relația între joc și artă s-a teoretizat mult. De la clasicul german Fr. Schiller la W. Wund, creatorul psihologiei popoarelor, și de la iugoslavul V. Rakici la K. Groos, autorul unor voluminoase monografii despre jocurile la animale și la om, toți au mizat în explicația originii artei pe puterea de concretizare conform unor reguli, în forme variate și stabile, a instinctului ludic. Îndeosebi K. Groos, unul din profesorii lui Tudor Vianu de la Tübingen, folosindu-se spre sfîrșitul secolului trecut de metoda experimentală și investigînd în serie activarea în joc atît a aparatului senzorial al trupului uman, cît și a imaginației, a purces la o sistematizare în sens ascendent a tuturor manifestărilor instinctului ludic de la jocurile simple de mișcare a trupului la cele de imitație, și de la jocurile imagina-

ției la cele frizînd creația artistică. Sub influența lui K. Groos, Tudor Vianu va formula judecăți ca aceasta: „Jocul de forțe din *Dansul* lui Archipenko nu devine o realitate estetică decît în măsura în care imitația internă îl reproduce. Numai în felul acesta se dezvoltă în noi o conștiință de mișcare și putem vorbi de dinamismul compoziției ca de o însușire estetică“[1]. Combinînd punctul de vedere susținut de W. Woringer despre „Einfühlungsdrang“: „tendința empatetică“, însăditâ omului, în confruntarea cu „Abstraktionskraft“: „puterea de abstracție“, Tudor Vianu, veșnic îngrijorat de problemele înveșmîntării eului în conformitate cu un model ferm, rînduit de preferință printre cele clasice (vezi paragraful introductiv al studiului *Personalitatea lui Eminescu)*[2] reușește o sinteză grăitoare între maiorescianismul idealului de viață și principiile esteticii germane contemporane lui. Și nici ulterior grija pentru organizarea vieții și activității, în cadrul onestității interne marcate, nu-l va părăsi. Credem a descoperi în aceasta la T. Vianu normele comportamentale ale unui cavalerism spiritual. În cele ce urmează, ne vor preocupa îndeosebi trei moduri de manifestare a imaginației creatoare în raport cu jocul ca:

a) cifru satiric;
b) cifru metaforic;
c) motiv structural.

Credem că tustrele moduri ne pot prilejui momente de mare relevanță estetică în legătură cu problematica urmărită în acest studiu.

Unul din cele mai extraordinare fenomene din istoria literaturii române îl constituie epopeea eroi-comică *Țiganiada*, scrisă între 1800 și 1812. Ion Budai-Deleanu a vrut să plăsmuiască precum o spune, o „jucăreauă“ pentru a-i familiariza pe români cu gustul stihurilor. Și a creat o minune, în cîteva sute de pagini, în care epicul, liricul și dramaticul se reunesc într-o capodoperă a artei literare totale. *Țiganiada* reușește să comaseze creația și distrugerea, geneza și negația, divinul și satanicul; autorul a realizat simultan literatura și antiliteratura, anulînd cu o mișcare de condei ceea ce zidea cu alta. El se înverderează maestru în arta suprapunerii registrelor, a descompunerii și recompunerii imaginii cu ajutorul întreruperilor și imixtiunilor felurite și a raccourci-ului ironic. Dar este cu neputință a înțelege doar prin comentarii critice, sau chiar prin fragmente, acest uluitor spectacol genuin ce se desfășoară pe pămînt,

Scanned with OKEN Scanner

în cer, în iad și în bibliotecile fictive din subsolurile paginilor. Și aceasta într-un timp cînd, în Europa dezbaterilor dramatice între iluminism, clasicism și romantism, poezia noastră cultă se afla abia în zori, proza își croia anevoios drumul prin tradițiile cronicilor și didahiilor, iar teatrul aproape că lipsea. Este o situație ciudată. Evident, *Țiganiada* e mai mult și e altceva decît o simplă epopee comică. Dar chiar și numai atît și încă ar fi fost miraculos pentru starea de atunci a literelor române. Dar primul nostru poem epic este și un veritabil antipoem; înainte ca noi să fi avut o epopee națională, el încă din titlu se recomandă drept poemation eroi-comico-satiric; înainte ca noi să fi avut un teatru, el schițează un antiteatru, o critică literară: aci sînt parodiate aproape toate formele posibile ale opacității și inadecvării comentariilor. Mai mult, aici sînt ironizate dinainte și fără milă toate deprinderile convenționale în receptarea culturii, dar și în viața politică. Iată, de exemplu, o situație picantă: în poem se găsește o enormă caricatură a discuțiilor parlamentare; doar cîteva decenii mai tîrziu, burghezia românească a avut în realitate un parlament și ea s-a comportat aidoma previziunilor.

Se spune că ultimul cuvînt al unei opere îi conține chintesența, sîmburele mesajului. Și e tulburător să vezi că poemul atît de burlesc și de fantast al lui Ion Budai-Deleanu se încheie cu un strigăt de imperisabilă gravitate: Libertate sau moarte! Într-adevăr, dacă o citim cu atenție, constatăm că *Țiganiada*[1] este scrisă cu o superbă libertate a conștiinței. Autorul critică fără menajamente sloganurile, truismele, fixațiile spiritului burghez cu care, de altminteri, a intrat și în conflict direct, ratîndu-și cariera și mai cu seamă șansa de a publica în timpul vieții opera. Familiar și ireverențios cu muza, cu Olimpul, cu Cerul și Infernul creștin, comicul este pentru acest refractar teolog un pretext spre a îndrăzni mai mult decît era posibil în condițiile Transilvaniei din 1800. În felul acesta, după o prea lungă tăcere, glasul lui Budai-Deleanu ne vorbește acum de dincolo de mormînt despre libertatea ce învinge moartea. El ne cere să-i facem, în sfîrșit, singura dreptate cu putință: să primim cu demnitate moștenirea pe care mărinimos ne-a lăsat-o.

Însetat de frumusețe absolută, Budai-Deleanu se revoltă contra propriilor limite și contra caracterului finit, pironit, mărginit, al oricărei imagini cristalizate; el inventează atunci bufo-

Scanned with OKEN Scanner

în cer, în iad și în bibliotecile fictive din subsolurile paginilor. Și aceasta într-un timp cînd, în Europa dezbaterilor dramatice între iluminism, clasicism și romantism, poezia noastră cultă se afla abia în zori, proza își croia anevoios drumul prin tradițiile cronicilor și didahiilor, iar teatrul aproape că lipsea. Este o situație ciudată. Evident, *Țiganiada* e mai mult și e altceva decît o simplă epopee comică. Dar chiar și numai atît și încă ar fi fost miraculos pentru starea de atunci a literelor române. Dar primul nostru poem epic este și un veritabil antipoem; înainte ca noi să fi avut o epopee națională, el încă din titlu se recomandă drept poemation eroi-comico-satiric; înainte ca noi să fi avut un teatru, el schițează un antiteatru, o critică literară: aci sînt parodiate aproape toate formele posibile ale opacității și inadecvării comentariilor. Mai mult, aici sînt ironizate dinainte și fără milă toate deprinderile convenționale în receptarea culturii, dar și în viața politică. Iată, de exemplu, o situație picantă: în poem se găsește o enormă caricatură a discuțiilor parlamentare; doar cîteva decenii mai tîrziu, burghezia românească a avut în realitate un parlament și ea s-a comportat aidoma previziunilor.

Se spune că ultimul cuvînt al unei opere îi conține chintesența, sîmburele mesajului. Și e tulburător să vezi că poemul atît de burlesc și de fantast al lui Ion Budai-Deleanu se încheie cu un strigăt de imperisabilă gravitate: Libertate sau moarte! Într-adevăr, dacă o citim cu atenție, constatăm că *Țiganiada*[1] este scrisă cu o superbă libertate a conștiinței. Autorul critică fără menajamente sloganurile, truismele, fixațiile spiritului burghez cu care, de altminteri, a intrat și în conflict direct, ratîndu-și cariera și mai cu seamă șansa de a publica în timpul vieții opera. Familiar și ireverențios cu muza, cu Olimpul, cu Cerul și Infernul creștin, comicul este pentru acest refractar teolog un pretext spre a îndrăzni mai mult decît era posibil în condițiile Transilvaniei din 1800. În felul acesta, după o prea lungă tăcere, glasul lui Budai-Deleanu ne vorbește acum de dincolo de mormînt despre libertatea ce învinge moartea. El ne cere să-i facem, în sfîrșit, singura dreptate cu putință: să primim cu demnitate moștenirea pe care mărinimos ne-a lăsat-o.

Însetat de frumusețe absolută, Budai-Deleanu se revoltă contra propriilor limite și contra caracterului finit, pironit, mărginit, al oricărei imagini cristalizate; el inventează atunci bufo-

nerii, voltije de absurd și de șocant. Adesea ia limbajul în derîdere, anunțînd astfel vodevilurile lui Alecsandri, din care se trage Caragiale, din care se trage Eugen Ionescu.

În piesele lui I. L. Caragiale ca, de altfel, într-o bună parte din proza sa, ne întîmpină o adevărată comedie a limbajului: jocuri de cuvinte, calambururi, ticuri verbale, pastișe, deformații și erori, etimologii fanteziste, contracțiuni și contaminații dînd naștere la sensuri neașteptate, truisme și locuri comune goale de conținut, contradicții caraghioase obținute prin juxtapunerea mecanică de lexeme și sintagme prost înțelese, amestec burlesc de neologisme grecești, turcești, franțuzești, englezești etc., pronunțate unele după legile ortoepice ale celeilalte limbi, dacă nu cu totul aiurea, în sfîrșit, o sintaxă aparte, cu fraza decupată rafinat pînă la incongruență, în care rîsul ascunde o secretă dezolare. Toate acestea constituie procedee ce nu sînt departe de cele din *Cîntăreața cheală*. Și, prin urmare, Caragiale este foarte dificil de tradus, la el limbajul însuși dîndu-se în spectacol.

Atitudinea de supremă și dizolvantă ironie față de limbaj a lui Caragiale este anunțată de Budai-Deleanu cel cu muza contestatară. În *Țiganiada*, viața își bate joc de litere, exigențele idealului protestează împotriva vieții, inteligența rîde de prostie, fantezia sfidează rațiunea, spiritul ironizează erudiția, bunul simț chicotește în fața visului, visul se răzbună prin rapturi în formidabil. Concomitent, în adnotări, maniile, ticurile, pedanteriile „îndrumătorilor“ și „consumatorilor“ de literatură sînt batjocorite cu o artă magistrală. Ion Budai-Deleanu se află neîncetat în stare de suspiciune față de cititor. Adesea atribuie comentatorilor false explicații, care sînt în realitate o denivelare pedestră a imaginilor poetice. El exprimă, prin acest procedeu, și refuzul disprețuitor de a raționaliza zona secretă a limbajului poetic, capriciile și artificiile afabulației epice. Astfel „explicațiile“ devin satire contra atentatului la inefabil. Putem fi mîndri că am inaugurat literatura noastră printr-un mare refuz al conformismului și dogmatismului.

Ion Budai-Deleanu posedă în gradul cel mai înalt arta dezafectării. Astfel, peste romantismul minor ce avea să vină, prefigurează atitudinea preferată a secolului XX. Dar el cunoaște și clipe cînd e atins de un pur și fierbinte har poetic de amploare cosmică și atunci ni-l promite pe Mihai Eminescu. Lăsîndu-se dus de vehemența satirică, ne anunță violența protes-

tului eminescian contra insuportabilei micimi a prezentului. Creînd giuvaiere de delicateţe, cu un simţ subtil al rafinamentelor limbii, îi premerge mereu lui Eminescu — geniul absolut al poeziei noastre lirice. Prin marile vise născocite, chiar de factură burlescă, splendidul onirism al lui Eminescu este profetizat în toată amploarea sa; alături de o atotputernică imaginaţie, nimbată de melancolie, se manifestă de asemeni un simţ ascuţit al grotescului şi al caricaturii.

Am întrebuinţat termenul a profetiza nu doar ca o simplă metaforă. Căci e straniu: influenţa *Ţiganiadei* asupra dezvoltării literaturii noastre a fost şi a rămas minimă pînă mai deunăzi. Chiar şi după publicarea celor două versiuni ale poemului, puţini oameni de litere au pătruns frumuseţea şi originalitatea lui. Se pot cita comentatori eruditi — şi, vai, încă se mai găsesc şi printre noi! — ce i-au reproşat şi-i reproşează că nu are o limbă destul de melodioasă. De altminteri, nu o dată, în cazul unor scriitori cu adevărat originali s-au găsit detractori care să le impute că nu mînuiesc bine limba română! Dar, la drept vorbind, oare literatura se face numai şi numai din cuvinte, sau, mai degrabă, dintr-o substanţă mai preţioasă, mai consistentă şi mai reală — persoana polifonică? Budai-Deleanu, marele necuviincios, „greoriul" cîntăreţ al Ţiganiadei celei cu multiple semnificaţii, ne atinge de la suflet la suflet, prin cuvinte şi adesea împotriva cuvintelor. În orice caz, corectitudinea gramaticală este o foarte subţirică garanţie a valorii estetice. Scriitorul a ştiut dinainte că va găsi detractori şi, cu acribia specifică epocii, îşi bate joc de ei, dar nu fără a suferi şi fără a se indigna. Totuşi şi-a asumat riscul de a face din „jucăreaua" lui o capodoperă insolită. Să mai subliniem, ca un fapt ce ar putea contribui la o mai bună înţelegere a fenomenului literar românesc, că drama limbajului este totdeauna apanajul unei situaţii poliglote. Astfel, conflictul limbii române cu greaca tradiţionaliştilor, cu franceza progresiştilor şi cu latina naţionaliştilor de sorginte transilvană a produs tot ce este mai hazliu în teatrul lui Alecsandri. El a zămislit comedia limbajului, continuată într-un mod mult mai artistic şi mai radical de Caragiale. În sfîrşit, un bilingv român-francez, vrînd să înveţe englezeşte, a scris *Cîntăreaţa cheală* şi a inventat antiteatrul —: tragicomedia limbajului. Mult înainte, Tristan Tzara, într-una din cele mai bune poezii ale sale, a amestecat în textul francez fărîme dintr-un cîntec românesc: este dada pentru cine cu-

noaşte o singură limbă, este o splendidă expresie a dorului de ţară pentru cine cunoaşte cele două limbi întîlnite în conştiinţa-i creatoare. Strămoşul şi precursorul nostru Ion Budai-Deleanu este, de asemeni, un mare poliglot. Cunoaşte foarte bine germana, franceza, italiana şi latina. În ce priveşte româna, limba îi este stratificată. Întrebuinţează cu bună ştiinţă particularităţile dialectale ale ţiganilor şi ale muntenilor. Utilizează din abundenţă culoarea locală, pitorescul, lexicul caracteristic etc., cu care, cîteva decenii mai tîrziu, marii realişti vor scandaliza o Europă înţepenită în vechea puritate a clasicismului. Ion Budai-Deleanu posedă o vastă cultură lingvistică şi era doldora de cultură clasică. La început a fost străbătut de dorinţa de a deveni el însuşi un clasic — şi în capodopera lui ironizează această intenţie —, dar a ştiut să se mlădieze geniului spontan, inteligent, improvizator, zeflemisitor, imaginativ şi tenace — paradoxal, într-un cuvînt, al românilor.

Să precizăm că Ion Budai-Deleanu este contemporanul Doamnei de Staël, al lui Klopstock, a cărui *Messiada,* cu pasaje de largă şi profundă respiraţie reflexivă, o admira, al lui Goethe, al cărui *Faust* (Ein Fragment), cu dialogurile sarcastice între Faust şi Wagner, Mephistopheles şi Discipolul, a fost publicat în 1790 în tomul 7 din Goethes Schriften şi separat în volum. Puşkin, cu *Ţiganii,* de altfel cu totul diferiţi, este cu mult mai tînăr decît el. Budai-Deleanu, de asemeni, este contemporanul lui Herder; în poemul lui introduce numeroase teme folclorice, adulmecă şi primejdia pastişei, ce avea să se vădească ulterior, şi rîde de gusturile folclorizante cu orice preţ. În orice caz, perioada napoleoniană a primului deceniu al secolului XIX, cînd îşi compune *Ţiganiada,* nu este prea bogată în capodopere. Cu atît mai surprinzătoare această apariţie în cultura noastră. Necunoscutul autor român a exprimat spiritul complex al epocii: dubitativ, neliniştit, naiv, plin de speranţă, de elan, de scepticism şi de amărăciune. Conştient de noutatea şi originalitatea operei sale, o compară cu alte poeme comice: *Bătălia dintre broaşte şi şoareci* de Homer, *La secchia rapita* de Alessandro Tassoni (1565—1635) şi *Li animali parlanti* a contemporanului Giovani Battista Casti (1724—1803). Dar cunoaşte şi *Eneida travestită* (1783) a lui A. Blumauer (1755—1798), cu amestecul ei baladesc între elemente fantastice de baroc eroic şi altele groteşti, spulberătoare de iluzii, chiar dacă nu stăruie asupra ei. Precum ne putem da seama şi

Scanned with OKEN Scanner

din alte referințe, poliglotul Budai-Deleanu citește operele cele mai importante și cele mai recente, încercînd să se diferențieze, cu conștiința mîndră, ambițioasă și nepotolită a unui artist veritabil.

Opera este o oglindă a intimității procesului de creație — și prin aceasta iarăși se arată un precursor. Asistăm la drama, la luptele și la vicleniile sale. Cînd vrea să plăsmuiască sublimul și nu-i izbutește la înălțimea exigențelor sale, își bate joc de el însuși și, prin derîderea de sine, creează un joc sclipitor de luciditate, de amărăciune, de nerăbdare și de grimase în fața oglinzii. Dar el se îndrăgostește de joc, iar cînd frumusețea îi reușește, retează voit emoția, introducînd ridicolul comentatorilor pedanți și plicticoși. Poate că ar fi vrut pur și simplu să fie un bun poet dar, prea însetat de absolut, are impresia de a nu putea ajunge pînă la marea poezie. Atunci, face mai mult decît atît, devenind un scriitor original.

Prin inaugurarea parodiei, Ion Budai-Deleanu deschide una din căile regale ale literaturii române, căci în proză, teatru și poezie, spiritul malițios, persiflator și în taină trist al parodiștilor se manifestă din plin, pînă la cei mai tineri de azi. Dacă admitem, în sfîrșit, adevărul că marea noastră tradiție nu constă într-un minor și tardiv romantism, ci în foarte complexul roman baroc, cu bizarul travesti al personajelor în animale compozite și fantaste, *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir, operă politică și angajată, filosofică și fantastică, în această inepuizabilă *Țiganiada,* cu peripețiile personajelor copleșite de istorie, de artă, de viață, în imensa operă satirică a lui Eminescu, cu vastele și prodigioasele-i viziuni și cu miniaturile-i de implicit lirism, atunci toți moderniștii români sînt intim legați de tradiționaliști, fie că o vor sau nu, fie că o știu sau nu.

Țiganiada — cum am subliniat — este o apariție insolită — fără precursori și fără urmași — în cultura noastră. Scrisă cam la un veac după *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir și la mai mult de o jumătate de secol înaintea operei lui Eminescu, extraordinara epopee se înseriază printre cele trei capodopere poetice ale spiritului românesc, complet independente, fără nici o putință de a se înrîuri succesiv și atît de diferite una de alta, dar care totuși respiră un tulburător aer de înrudire. Aceste „miracole" ale creației românești se datorează întîlnirii fericite a cîte unei mari originalități creatoare cu o vastă cultură europeană și o profundă cunoaștere a realității-

lor autohtone. Un destin injust le-a rupt, în evoluția istorică, unele de altele. Noi sîntem de fapt primii privilegiați care avem posibilitatea de a le cunoaște în ediții științifice și accesibile pe toate trei.

În cele de mai jos, ne vom restrînge la un singur aspect al *Țiganiadei* și anume la ironia sclipitoare — joacă a unei minți cultivate și spontane cu sine însăși, cu eroii, cu cititorii prezumtivi.

Țiganiada este, în această privință, o lucrare cu savori picante și culori tari, cărnoase, dar și cu o secretă finețe, o subtilitate ascunsă în subtextele ironiei. Una din ipostazele ei este auto-ironia, combinată adesea cu un zîmbet subțire la adresa autorilor clasicizanți și mai ales antichizanți. Încă din *Prolog*, Ion Budai-Deleanu ia o poză de șăgalnică modestie și umilință: „Eu, spuind adevărul, vrui să mă răpez într-o zburată tocma la vîrvul muntelui acestui, unde e sfintariul muselor, ca să mă deprind întru armonia viersului ceresc a lor. Dar ce folos! — căzui și eu cu mulți alții depreună, și căzui tocma într-o baltă unde n-auzii numa broaște cîntînd!“ Poate că, sincer, poetul a jinduit cîndva, „cu mulți alții depreună“, să reînvie epopeea, dar o genială intuiție l-a îndrumat fără greș spre parodie, ca cea mai propice modalitate de actualizare, de modernizare a formelor aparținînd unei alte lumi și unei alte spiritualități. Opera se mișcă mereu, într-o tensiune plină de forță sugestivă, între seriozitate și glumă, deseori contopindu-le într-o tonalitate ce grăiește mult, poate mai mult decît contemporanilor lui, celor de azi.

Cu o emfază bine jucată, poetul spune: „O! tu, hîrtie mult răbdătoare. / Care pe spate-ți cu voie bună / Toată înțălepția de supt soare / Și nebunia porți împreună, / Poartă ș-aste stihuri ale mele, / Cum ți le dau, și bune și rele“ (*Țiganiada sau Tabăra țiganilor*, Cîntec I, strofa 6). Și apoi își variază auto-ironia, în șirul savuroaselor apostrofe către muză. Întîi, sub o pioasă și gravă închinăciune, exagerînd însemnătatea subiectului, își zeflemisește propria întreprindere: „O, musă! rogu-te de astă dată / Să-mi dai viers cu vrednice cuvinte, / Ca să pociu cînta cum înarmată / Țigănimea purcească nainte / Către Inimoasa cu vitejie, / Vrednic lucru ca lumea să-l știe“ (I, 65). Treptat, poetul intră într-o fermecătoare familiaritate cu muza: „Musă ș-Apolloane, drăguț bade, / Șoptește-mi vorbe și graiuri line, / Că fără de a ta dulce însuflare / Poetul haz și priință

Scanned with OKEN Scanner

nu are“ (I, 91). Prefăcuta naivitate cuprinsă-n formularea „Apolloane, drăguț bade“ din partea acestui atît de bun cunoscător al mitologiei, precum o dovedesc numeroase note, și totodată foarte atent preocupat de nuanțele lexicului său extraordinar de bogat pentru epocă, disimulează o mare încredere în forțele propriei fantezii, o siguranță de sine ce-i dă putința de a persifla, cu duioșie totuși, Parnasul. Intimitatea-i crescîndă cu muza primește forme din ce în ce mai neprotocolare. O îndeamnă liric, drăgăstos: „Musă, ian curmă-ți odihna lină, / Vezi cum zorile dalbe roșite / Se ivesc cu zîmbire sărină“, dar imediat o ia la zor: „Sus, muso! iar spre călătorie“ etc. (III, 1.2). Muza, la rîndul ei, îl tratează fără fasoane: „Dar de ce mă tragi de guler, o musă! / Iarăși către dalba țigănie“ (VI, 78). Acea vocabulă retorică „o“, combinată cu familiaritatea extremă a gestul evocat, e cît se poate de picantă. Altă dată, poetul își bîrfește muza, care „nu minte, / Ci numa cît are o gură mare / Și cîteodată-i prea cîrtitoare“ — modalitate, de fapt, de a-și evidenția îndrăznelile satirice. Imediat însă își minimalizează inspirația, comparîndu-și muza cu o femeie clevetitoare: „. . . de minte ușoară, / Iar de gură tocma ca ș-o moară“ (VII, 14, 15). Și hîrjoana cu muza continuă nestăvilit pe parcursul întregului poem. Interpelațiile acestea zeflemisitoare, retorica aceasta șugubeață, e transfigurarea poetică a independenței de cuget și a încrederii în forța fanteziei proprii, căci ironia e totdeauna parfumul unei superiorități spirituale conștiente de sine.

Într-o altă ipostază, ironia se îndreaptă asupra personajelor, asupra invențiilor sale, pe care poetul le persiflează în fel și chip. Multe din „Argumînturi“, prescurtînd acțiunea cîntului, o diminuează cu o măiastră ironie. Ironia poate, așadar, să mărească sau să micșoreze obiectul ei, inversînd raporturile și proporțiile normale cu subiectul sau aceleași raporturi și proporții față de componentele imaginii. Un exemplu: *Argumîntul* la Cîntecul IV: „Sfinții din raiu să gată să ajute / Muntenilor, Florescul mai spune / De a lui Vlad biruințî făcute, / Curtea măiastră, prin o minune, / Piere ca dracul de crucea sfîntă, / Lui Parpanghel rău cărțile-i cîntă“. De o caustică ironie e saltul la strofa imediat următoare: „O, fericite veacuri trecute“ etc., etc. După fiecare „argumînt“, ce rezumă ironic cuprinsul cîntului, poetul se lansează în interpelații retorice, în imagini ample, scoțînd în evidență astfel contrastul voit în-

tre emfaza tonului epopeic și precaritatea ridicolă a substanței epice, reductibile, în ciuda numeroaselor peripeții, la cîteva puține propoziții. O forță expresivă deosebită au versurile „Satana cade în melanholie“ și „Țiganilor să sfîrșesc bucate“, din *Argumîntul* la Cîntecul VI. Melancolia Satanei e o magistrală prescurtare zeflemisitoare a unor „suferințî“ detaliate apoi pe circa 30 de strofe, iar lapidara propoziție „Țiganilor să sfîrșesc bucate“, reduce tranșant toată „problematica“ eroilor săi alegorici la interesul cel mai imediat.

Epitetele cu care ornează grupul descris: „dalba țigănie“, „laia cea vitează“, „țigănimea noastră bărbată“ etc., precum și epitetele atașate personajelor: „Goleman voinicul“, „Drăghici cuminte“, „Tandaler inimosul“, „Romica frumoasă“ etc., revenind cu o constanță homerică, ironizează gloata alegorică și personajul respectiv, dar totodată parodiază și ilustrul model.

Discuțiile sterile, pretențioase, egoiste și inutile sînt satirizate în numeroase episoade. Ne interesează aici numai expresia ironică. Iată, de pildă, rezumarea de o simulată seriozitate, cu concluzia tăioasă, a primei mari dispute: „Așa țiganii cu traista plină / Întră Alba și Flămînda mîind, / Sfătuiră din prînz pînă la cină. / Toți spunea părerea sa pe rînd; / Iar cînd era în urmă la sfîrșit, / Rămînea lucru nehotărît“ (I, 61). Circumscrierea spațială: între Alba și Flămînda, și cea temporală: între prînz și cină, trasează coordonatele semnificative ale acestor discuții. Felul cum precizează intervalul cronospațial, parcă numai și numai de dragul concretului, al exactității, subliniază alegoria cu cerneala simpatică a ironiei, cea care se deslușește numai la contactul cu căldura, cu înțelegerea din partea cititorului.

În faimoasele bătălii ale țiganilor predomină bufoneria; totuși nici expresia ironică nu lipsește. Uneori ea se manifestă într-un mod mai simplu, mai obișnuit, ca hiperbolă discreditatoare: „Armele lor cele mai cumplite / Erau furci și rude de șatră. / La vîrv cu fier ager țintuite, / Cu astea îndată trîntea de vatră / Pe vrăjmaș de-aproape și departe. / Acolo să vezi capete sparte!“ (I, 67). Mai interesant de observat, cu privire la aceste bătălii, este faptul că, prin ele, autorul relevă ironia soartei: incapabili de a se lupta cu dușmanul, eroii devin viteji cînd nu mai este cazul, de pildă încăierîndu-se între ei sau simțind rîvnă mare de a se bate cînd nu mai au cu cine — toate acestea, bineînțeles, cu adresă satirică precisă în epoca

Scanned with OKEN Scanner

sa. Lecția de tactică și strategie a lui Tandaler, axată pe ideea: „Cu ochii închiși e bine a să bate, / Că nu vezi dușmanul în față [...] Nu vezi cine lîngă tine pică / Și pîn'la moarte nu știi de frică“ (VI, 97) e o parodie din cele mai reușite. Rezultatul? „Merg țiganii spre rău, sau spre bine, / Cu inima de frică înghețată, / După Tandaler, ca după un tată“ (VI, 99). Vitejia lor cea cu ochii închiși devine gratuită și stupidă: se luptă cu mare îndîrjire și voinicie cu o „cireadă de boi îndrăcită“. Motivul epic e, desigur, împrumutat, dar imaginea e proaspătă și plină de vervă (cf. VIII, 47—66), iar contrastul între înverșunarea lor belicoasă într-o împrejurare absurdă și lașitatea lor anterioară, explicată prin învățătura luptei cu ochii închiși, cuprinde o semnificație amară, tăinuită în haina grotescului. Dar arta parodistică a lui Ion Budai-Deleanu ajunge la una din culmile ei în marea bătălie dintre îngeri și draci (cf. VII, 88 și urm.) — o savuroasă luare în derîdere a unor procedee homerice devenite locuri comune în imitațiile clasicizante. Este prima mare și îndrăzneață parodie literară din literatura noastră, plină în același timp de tîlcuri anticlericale și antimistice foarte curajoase pentru acea vreme. Episodul are mult haz: oștile supranaturale utilizează arme de o caraghioasă varietate: săbii și tunuri (VII, 93), iatagane (*id*, 94), scuturi (95), iar un arhanghel plin de mîndrie cavalerească îl pălmuiește pe Satana (97). Se ajunge treptat la imagini din cele mai drastice de zeflemisire a credințelor fantasmagorice. Poetul povestește cu un aer serios, convins, într-un mod foarte amănunțit, acțiuni de cea mai pitorească absurditate: „Atuncea și din artelerie / Începură a împroșca sărîndare, / Sfeștanii, paraclise, tămîie, / Moaște sfinte ș-altele de care / Fug diavolii; iar apa sfințită / Ca povoiu mergea pe dînșii stropită“ (VII, 98). Există însă și multe alte locuri unde poetul își exercită din plin ironia în corpul poemului, îmbinînd satirizarea moravurilor vremii cu parodierea unor motive literare la modă. Amintim doar în treacăt tema perpetuei preocupări pentru mîncare a eroilor săi alegorici (II, VII, X etc.), precum și enorma șarjă la adresa discuțiilor despre forma optimă de guvernămînt din adunarea țigănească — o parodie anti-parlamentară cît se poate de „avant la lettre“ pe aceste meleaguri — care ocupă ultimele cînturi.

A treia și cea mai originală ipostază a ironiei din *Țiganiada* se găsește în comentarii. Ar fi interesant de știut exact cînd

au fost acestea compuse și în ce ordine au apărut personajele adnotatoare. Cea mai plauzibilă ipoteză este că Ion Budai-Deleanu le-a scris după închegarea poemului propriu-zis, cînd s-a trezit el însuși uluit de revărsarea de fantezie și de bogăția de imagini, referințe și subtexte din el. În acel moment va fi înțeles, desigur singularitatea acestei „jucărele" în contextul spiritual al epocii și a purces să și-o explice, probabil inițial în serios, cu bunăvoință, dar pe parcurs și-a dat tot mai bine seama de opacitatea la care ar trebui să se aștepte din partea cititorilor și atunci zîmbetul interior de om cult și inteligent, unit cu spontaneitatea imaginativă, a izbucnit în jerbe scînteietoare de haz și ironie.

Personajele originalei comedii[4] sînt precis conturate și variate; unele sînt ridicole prin ele însele, altele servesc ca intermediar pentru ironizarea publicului imaginar și pentru sublinierea anumitor tîlcuri satirice ale alegoriei. Mitru Perea reprezintă comentatorul inteligent; el e cel ce explică, dar cel mai adesea explicația lui e doar aparentă, el rîde mereu pe ascuns de cititorul incapabil să priceapă născocirile lui „Leonachi Dianeu". Mitru Perea comentează expresiile cele mai clare, presupunînd că nici acestea nu vor fi înțelese. Bunăoară, cînd Sultanul trimite pe un grec la Vlad Vodă spre „a-l aduce la credință" (III, 108), M. Perea se simte imediat dator să precizeze: „Nu trebuie să să înțăleagă legea sau sfînta credință, ci la credință cătră sultanul, adecă să-i fie credincios". Același ton insistent, vădind neîncrederea în perspicacitatea cititorului, se găsește în mai toate „însemnările" și „luările aminte" ce-i aparțin. Necruțătoare e ironia atunci cînd, pretinzînd că explică, nu face decît să „traducă" în proză versurile, rezumînd imaginea. De altfel, la un moment dat o spune el însuși: „Poate că cineva neînvățat fiind cu stihuri nu va înțălege ce s-au zis mai sus, am socotit a tălmăci acest loc" (notă la V, 57). Și, în continuare, el rezumă subiectul episodului respectiv. Acesta e procedeul ironic cel mai frecvent și mai plin de sare. Astfel, frumoasa imagine din episodul luptei cu boii, cînd Tandaler, nimerind în coarnele unui taur „așa-l zvîrle către stele, / Cît gîndeai că-l poartă dintru ele" (VI, 54), e comentată arătîndu-se faptul pur: cum Tandaler, luptînd cu ochii închiși, a nimerit în coarnele dihaniei etc., lăsîndu-se nelămurită figura de stil și sensurile mai adînci ale aventurii. La fel procedează la episodul Războiului, Spaimei și Fricii, lansate de Satana (XII,

10), cînd rezumă în proză alegoria, fără a-i dezvălui tîlcurile. Sînt deci false explicații, în cazul acestora. Autorul n-are încredere că ironiile din textul poemului vor fi înțelese. Pe unele le ține secrete, dar pe altele, și adesea pe cele mai evidente, le explică prin intermediul lui Perea, accentuînd astfel subtil permanenta-i suspiciune față de cititorii cu care dialoghează în această originală polemică. M. Perea, de pildă, precizează cu un aplomb mimat că în expresia „alba țigănie", „acel epitheton să să înțăleagă ironicește" (notă la I, 40). Dar ce putea fi mai „ironicesc" decît a atrage atenția asupra unui asemenea fapt mai mult decît limpede?

Alt personaj din prima galerie satirică de „intelectuali" din literatura noastră este Erudițianu. Acesta comentează referințele de ordin cultural și istoric, sau pretins istoric adesea, subliniind prin „erudiția" lui elementele de parodie literară incifrate poemului; el e, totodată, caricatura cititorului pedant, livresc. Bunăoară, la pitoreasca secvență a răpirii Romicăi, Erudițianu adaugă, foarte doct: „Pădurea nălucită au împrumutat-o poeticul nostru de la Tasso, numai cu oarece osăbire, iar curtea au luat-o de la Ariosto" (notă la II, 80). Apoi, cînd poetul pune un citat din Vergilius în gura Romicăi, Erudițianu se grăbește să divulge „secretul", transcriind chiar textul latin. Era, desigur, o mare impietate pentru acele timpuri de venerare a antichității de a-l pune — și încă în mod declarat — pe divinul Vergilius în gura „Romicăi frumoasă", logodnica lui Parpanghel. Jocul modern al intertextualității este astfel subliniat. Dar Erudițianu mai are încă o semnificație: el este o satirizare la adresa celor ce ar căuta în opera poetică influențe și izvoare, fără să le sesizeze caracterul parodistic intenționat. Pe de altă parte — căci personajul nu e lipsit de complexitate — Erudițianu e tipul criticului opac la farmecele fanteziei poetice și care nu gustă decît ceea ce are o bază precisă, documentară. Adesea el își exprimă, într-un mod foarte sîcîitor, dubiul față de amănuntele concrete ale imaginii. De pildă, la o descriere a luptei muntenilor cu turcii, comentează: „Cum că Vlad-Vodă în vreme de noapte au făcut năvală pe tabăra turcească, însă cum că în tril coloane au purces, de acestea n-am citit" (notă la VII, 65). Mania dovezilor istorice atinge o culme a grotescului în nota la fantastica încăierare a țiganilor, cînd Tandaler se luptă cu un os de vită găsit pe jos (XII, 29): „Învățatul Talalău spune la însămnările sale că osul acela de dobitoc

până la vremile lui să afla la mănăstirea de la Cioara; și de pe copită să cunoștea că au fost un picior de cal".

Un alt personaj marcant al acestei unice comedii „de idei" este Cocon Simpliţian. Cu o nedesminţită ingenuitate și cu gravitatea cuvenită bunului simţ comun, el face observaţiile cele mai la îndemîna oricui, cu aerul unor descoperiri personale. Astfel, la una din disputele ţiganilor (I, 44), el conchide atunci cînd faptul e evident: „Aici să vede unde mere gîndul autoriului, adecă să arete cum să sfătuiesc ţiganii, că nici unul lasă pe altul să-și fîrșească vorba, și unul grăiește de un lucru, altu de altele". Este un personaj lipsit de subtilitate, care se opreşte la suprafaţa lucrurilor. Tonul său interior e exclamativ, inima sa e bună și naivă, el reacţionează la aventurile povestite ca și cum ar fi aievea, bunăoară: „Săracii ţiganii, iară li s-au tîmpinat ceva!" (notă la VIII, 45). Simpliţian serveşte totodată și ca termen ironic de comparaţie. Bunăoară, atribuindu-i-se, ca pe o revelaţie greu dobîndită, ideea că cererea ţiganilor către Vlad-Vodă de a li se da o escortă de oșteni împotriva turcilor trebuie luată în glumă: „poeticul nostru [. . .] au vrut de bună samă să șuguiască în batjocura ţiganilor" (notă la I, 110), se sugerează că ar putea exista cititori mai grei de cap decît Cocon Simpliţian. Ironia lui Ion Budai-Deleanu în crearea acestor personaje are totdeauna mai multe straturi.

Din mulţimea personajelor, mai reţinem cuplul Cocon Idiotiseanul și Chir Onochefalos (pe românește: cap de măgar); aceștia formează o pereche exemplară a prostiei și stereotipiei în gîndire. Iată una din concluziile lui Idiotiseanul la o notă în care Perea explică o figură de stil: „Așadar poeticii aceia trebuie să fie un feliu de nebuni, ce nu vorbesc ca oamenii". Dar Onochefalos îl contrazice cu un argument irefutabil: „Dar nu-i așa, vere, căci îmi pare că ai auzit că poeticul așa află scris" (notă la II, 91). Și asemenea schimburi de replici abundă. Onochefalos, cu credulitate-i nestrămutată în documente, în tot ce „să află scris", e o reducere la absurd a lui Erudiţianu. Idiotiseanul, cu logica lui rudimentară, cu veșnicele încercări de a reduce imaginile poetice la glasul simplist al „bunului simţ" banal e o caricatură a lui Simpliţian. De exemplu, opac cu desăvîrșire la splendida secvenţă a convorbirii dintre Parpanghel și Iha (ecoul) în care, probabil pe urmele unei celebre poezii din barocul german, poetul nostru creează prima piesă de mare virtuozitate din versificaţia românească, Idiotiseanul

Scanned with OKEN Scanner

vrea neapărat o situație verosimilă: „Ce țigan nebun! Dar nu putea el să cunoască că nimene nu-i răspunde, ci numai sunetul vorbelor lui să răzbătea?“ (notă la IV, 83). De cîte ori au prilejul, cei doi veri întru prostie resping orice figură de stil, orice fantezie: „Eu toate astea nu înțăleg! Cum poate războiul să sufle din bucin ca ș-un om?“ Iar partenerul său de data aceasta e de acord: „Eu încă nu înțăleg, vere“ (notă la XII, 11). Se observă chiar din aceste puține citate că prostia lor nu este absurdă. Inadecvarea lor la imaginea poetică provine, dimpotrivă, din raționalismul lor dus la caricatură, la schemă. Această ironizare a raționalismului sec și anchilozat, alături de batjocorirea misticismului, dovedește marea independență de cuget a poetului, al cărui criticism superior se ridică deasupra celor două curente de gîndire dominante în epocă.

În subsolurile poemului se desfășoară uneori convorbiri între mai mulți comentatori, cu contraziceri, completări, conflicte — adevărate miniaturi de piese satirice, cu gesturi pur interioare, dar nu mai puțin sensibile, cu luări de atitudine și reacții caracterizante pentru gradul de cultură, inteligența, temperamentul, preocupările, obsesiile etc. fiecăruia. Să ne oprim puțin la una din aceste micropiese. E vorba de un șir de adnotări la episodul consfătuirii din iad despre modurile de a împiedica victoria muntenilor asupra turcilor (VI, 30). Jocul dramatic începe cu o succintă explicare, de altfel fără semnătură, probabil necesară la gradul de cultură al contemporanilor: „*Mamona* încă nume de diavol și să află la Evanghelie“. Deobște să zice el duhul lăcomii“. Dacă Ion Budai-Deleanu ar fi vrut doar să se facă mai accesibil, s-ar fi mulțumit cu atît. Dar nu, căci iată imediat un reproș al lui Idiotiseanul, vajnic apărător al verosimilității: „Pe Velzăvut zisă poetul că este hatmanul Sătanei, iar aici pe Mamona face vistiernic, ca cînd și diavolii ar avea în iad acest feliu de dregători!“ Ironia ludică se desfășoară tot mai deplin, cînd, excedat, intervine Onochefalos cu eternul său argument; în focul discuției îi scapă și o mică înjurătură amicală: „Bagă-le-n teacă, vere, ț-am zis nu o dată, nu mai vinui poetul, cînd el așa au aflat scris!“ Dar iată că ia cuvîntul și Criticos, care se preface că nu-i bagă în seamă și, dînd din cap, exclamă doct: „Vedeți dară că bine zisăi eu că aici este o sateră ascunsă!“ Însă Musofilos, cu un gest larg, îi dă pe toți în lături, probozindu-i într-o izbucnire: „Acum și mie-mi scapă răbdarea cînd văd luări aminte de acest feliu“.

Și, miraculos, comedia se schimbă în tragedie, căci în ampla și convinsa sa diatribă, el îi ceartă pe cei ce nu înțeleg „ce este poesia și ce va să zică poetul", terminînd cu o lungă interogație retorică, prin care se întreabă, unde ar fi azi „izvodirile" poetice ale lui Homer, Vergilius, Milton, Tasso sau Klopstock, dacă publicul lor ar fi fost compus din asemenea „cîrtitori" ca cei de care are parte poetul nostru. Izbucnește aci din jocul ironiei un strigăt adînc, intim, ca un presentiment al neînțelegerii, cu atît mai tulburător pentru noi, acum cînd știm că a trebuit să treacă un secol și jumătate pînă ce *Țiganiada* și-a căpătat drepturile depline în cultura noastră.

În ansamblul lor, „însămnările" și „luările aminte critece, filosofice, istorice, filologhice și gramatece" precum se spune în titlu, constituie o mică enciclopedie fantezistă, plină de vervă, cînd serioasă, cînd hazlie, dar mereu pătrunsă de conștiința valorii și cutezanței artistice proprii, de unde atitudinea de superioară și polivalentă ironie cu care Ion Budai-Deleanu își tratează lectorii și comentatorii prezumtivi. Desigur, el caută și să-i dăscălească pe cei neobișnuiți cu „arta poeticească", dar o face zeflemisindu-i, cînd mai direct, cînd mai tăinuit, atît pe cei inculți și obtuzi, cît și pe cei ce instruiesc pedant sau naiv — pe scurt, ironizînd toate formele inadecvării la poezie și pledînd implicit pentru drepturile suverane ale fanteziei epico-lirice. E o situație într-adevăr paradoxală: în cultura noastră, parodia criticii s-a născut înaintea criticii literare.

Din toate cele arătate mai sus se poate conchide că în *Țiganiada* mai mult decît problema lui EL se pune aceea a lui TU. Ne gîndim, desigur, în primul rînd la personajele comentatoare ce înfățișează o gamă largă, aproape exhaustivă, de receptori posibili. Tuitatea — cititorul — se iscă dintr-o diviziune imaginară a eului care se închipuie drept propriul interlocutor mai mult sau mai puțin nepotrivit. În orice caz, la subsol nu se află, cum ar părea, metatextul — simplu comentariu — ci o parte din textul însuși, cuprinzînd aprehensiunile cele mai importante; într-un fel, e mai dureros să nu ai un public — un TU — decît să ratezi o operă intenționată clasică și devenită parodică, deci să transformi un EL conform modelului într-un alt EL mai personal, într-o replică, ceea ce este tot o problemă a tuității. Parodic, polemist, contestatar, Ion Budai-Deleanu își proiectează *eul* ca un TU. Am zice chiar, un Supra-Tu. El este cel care răspunde, ripostează, contrazice. Modelele clasice, citi-

Scanned with OKEN Scanner

torii prezumtivi, pe sine însuși. Cît de tragic, dacă ne gîndim la faptul că acești cititori — nereceptivi, în majoritatea lor, cum au fost — nici n-au existat aievea timp de un veac, ei rămînînd figuri literare. Alt public decît cel inventat de el, Budai-Deleanu, vai, nu a avut!

Ion Budai-Deleanu inventează cititorul, dar și autorul. Pe sine însuși. Nu cel care ar fi vrut să fie, ci acela care a fost, în replică față de proiectul de imitație. El însuși, ca autor, se constituie drept Marele Cititor. Am spune că în Țiganiada se găsește în filigran portretul artistului în formă de cititor. Cititor al capodoperelor (pe care le ia drept model, cu care se măsoară — EL), al receptorilor (TU), al propriei scrieri, chiar în timp ce aceasta se realizează (EU). Așadar, un SUPRA-TU. Este aceasta una din caracteristicile literaturii livrești și ludice, în care totul e variantă a ceea ce ar putea fi, a ceea ce este, fiind lectură transformatoare a unui text nescris sau, mai precis, rescris în gînd ca de un altul, ce se preface, în joacă, a (nu) se lua în serios. Bătîndu-se pe burtă cu „Musa", Ion Budai-Deleanu preface și modelul — pe EL — în *tu*. Aici, fără majuscule. Intertextualitatea nu este decît o tuitate. Într-un fel, a spus-o, de mult, Bahtin, vorbind despre categoria dialogicului. Dar Ion Budai-Deleanu face mai mult decît să discute și să combine textele altora. El inventează texte ale unor autori inexistenți, cu care intră în relație de intertextualitate internă. Eul creator se divide într-o multitudine de *tu*. Înainte de „tu ești el" a lui Eminescu, înainte de nerostita dar dedusa „tu ești eu" a lui Bacovia, formula lui Ion Budai-Deleanu ar fi fost: „eu sînt tu". Formulă însă ireversibilă: eul fragmentat, multiplicat în ipostaze de cititori, interlocutori, modele de interpelat, situații de inventat și de contestat, texte de scris și de șters, de rescris în derîdere, deci eul ipostaziat în atîtea tu-uri nu mai poate fi redus (readus) la eul inițial, pe care îl debordează.

Scanned with OKEN Scanner

„DEOPOTRIVĂ CU ORIȘICINE"

Dacă „personajul" în poezie este o ipostază figurată a persoanei creatoare, ce este personajul — fără ghilimele — în proză? Tot o voce interioară? În orice caz, nu numai atît. Invenția epică poate fi legată de joc, și anume de jocul copiilor: eu eram Făt-Frumos, eu eram altul, Madame Bovary c'est moi. Foarte bine. Dar acest *altul* seamănă cu un om, care nu este acela care îl inventează. Flaubert *era* Madame Bovary, dar Madame Bovary nu *este* Flaubert (timpurile verbale subliniate atrag atenția asupra relației imaginare instituite de imperfect și a aceleia ontologice marcate de prezent). „Personajul" liric își subliniază singularitatea, el este *altfel*; personajul epic, tipicitatea: el se vrea *la fel* ca alții. El se vrea, sau autorul îl vrea? Autorul îl proiectează în așa fel încît să apară magnetic atras spre *asemănare,* așa cum „eul liric" este atras de *diferență.* Omul comun vs omul excepțional. Personajele lui Slavici vs Eminescu și ipostazele sale. Ne referim, evident, la marea literatură dinspre finele secolului XIX, căci ulterior (vezi în special Bacovia), lucrurile se complică. În epică, personajul se compară, se măsoară cu cineva, în lirică, se metaforizează, deschizîndu-se spre ceva. Deosebirea se poate discerne și pornind de la funcționalitatea designatelor; în proza epică, acestea constituie *indici:* replica, figura, comportamentul etc. indică firea, destinul, deci dezvăluie semnificația; în lirică, semnificația nu există în afara figurativului, ci înăuntrul său; designatele nu indică, ci sînt prin ele însele semnificative. În epică, se presupune un sistem de referințe la realitatea exterioară; în poezie, chiar referințele la realitatea exterioară concretă trimit, de fapt, spre interioritate.

Scanned with OKEN Scanner

Voi analiza mai jos două enunțuri date în *Sintaxa transformațională a limbii române*[1] drept inadmisibile semantic, dar corecte gramatical:

A.1. Elevul latră.

B.1. Copilul este infinit.

Ambele, evident, sînt marcate stilistic și perfect acceptabile în sfera esteticului. Lor li se opun enunțurile, corecte și sub raport semantic și sub raport gramatical, din limbajul standard:

A.2. Elevul plînge.

B.2. Copilul este mic.

Pentru demonstrația noastră, adăugăm traducerea lor în franceză:

A.3. L'élève aboie.

B.3. L'enfant est infini.

A.4. L'élève pleure.

B.4. L'enfant est petit.

Enunțurile 1 sînt, evident, metafore ale enunțurilor 2. Dar metafore de tip diferit. Enunțul A.1. este metafora obișnuită, prin intermediul unei comparații subînțelese, a enunțului A.2.: Elevul plînge parcă ar lătra. Enunțul B.1., în schimb, are o mult mai mare profunzime, iscînd în receptor un șir de interpretări: copilul este infinit pentru că omul însuși, ca microcosmos corespunzînd macrocosmosului, este o lume, un univers infinit, interpretare ce se bazează pe sistemul semiotic cultural-mitologic al „corespondențelor". Apoi, pentru că destinul, evoluția sa ulterioară cuprind o infinitate de probabilități, depind de o infinitate de factori etc., interpretare care se poate înscrie sistemului semiotic al pedagogiei europene etc. etc. Dar raportul între enunțurile B.1. și B.2. nu mai este unul de echivalență prin comparație, ca în cazul enunțurilor A.1. și A.2. Logic-gramatical, raportul e concesiv: Deși copilul este mic, el este infinit. Pe axa semantică a măsurii continuului, după terminologia lui Greimas, „mic" și „infinit" se situează la extremități. În plus, în enunțul dat, termenii aparțin unor dimensiuni diferite: „mic", dimensiunii cosmologice, „infinit", celei noologice, pe cînd în cazul seriei A toate enunțurile, inclusiv cel metaforic, se află pe planul cosmologic.

O altă deosebire importantă între enunțurile A.1. și B.1. este modul în care se formulează întrebarea cu privire la semnificația lor: pentru A.1.: De ce plînge copilul? iar răspunsul: Probabil fiindcă a fost pedepsit sau fiindcă e rău și vrea să-i

Scanned with OKEN Scanner

supere pe cei din jur, sau fiindcă îl doare ceva etc. Pentru B.1. singura întrebare posibilă este cu privire la sensul enunțului: Ce înseamnă calitatea de infinit atribuită copilului? Iar răspunsurile sînt cele schițate mai sus: infinitatea posibilităților de dezvoltare, copilul ca microcosmos în devenire etc. Așadar, în primul caz semnificația echivalează cu cauzalitatea sau motivația, iar în al doilea cu coordonarea unor semnificații multiple.

Există însă și posibilitatea ca enunțul A.1. să aibă nu un sens figurat, ci unul propriu. Un elev, dintr-un motiv anumit, imită lătratul unui cîine. Nu discutăm acum procesul de conceptualizare pe baza căruia toate sunetele produse de aparatul laringo-vocal al cîinelui — și numai al cîinelui — sînt denumite „lătrat", ci admitem că hămăitul produs de o ființă umană, oricît de asemănător în realitate cu sunetele produse de cîine, nu se numesc „lătrat", ci „imitația lătratului". Esențial e însă faptul că enunțul denumește un act ieșit din comun. Imitarea lătratului de către elev, fie din răutate, fie din joacă, fie spre a-și vădi iscusința imitației, ca „écart" în desfășurarea comportamentului „normal", conține germenele unei întîmplări literaturizabile. În orice accepție — proprie sau figurată — enunțul „Elevul latră" trimite, pentru decodare, la cunoașterea contextului, adică a unei situații precis determinate — în mod obligatoriu o situație specială, neprevăzută, inedită, transgresînd stările tipice. Oricît ar părea de paradoxal, un enunț ca „Elevul învață" are mai multe contingențe cu sfera poeticului decît cu cea a epicului, el exprimînd un fapt esențial și general, independent de situațiile particulare, la fel ca — pe alt plan — enunțul „Copilul este infinit".

O ultimă observație arată că seria A este, în întregime, traductibilă în altă limbă, pe cînd în seria B, enunțul prim, tradus în franceză, deși logico-semantic este echivalent, pe plan fonologic dă naștere unui soi de fonfăieli care-l face inadmisibil estetic, pe cînd în română el are o ritmică și o armonie ce contribuie la a-i conferi un statut estetic *sui-generis*. Ca traductibilitate în cadrul limbajelor limbii române, am văzut că enunțurile A.1. și A.2. sînt cvasisinonime, pe cînd B.1. și B.2., nu; deci enunțul rămîne intraductibil și în interiorul aceleiași limbi.

Conchidem că între enunțurile A.1. și B.1. există suficiente deosebiri pentru a le considera caracterizate cel dintîi prin li-

Scanned with OKEN Scanner

teraritate (epică) și cel de al doilea prin poeticitate (lirică). Diferența esențială însă credem că este dată pornind de la modul lor de a semnifica: în cazul enunțului literar, semnificația trimite, prin intermediul actului: plînge=latră la motivații eminamente epice: situație, peripeție, comportament, caracter, pe cînd în enunțul poetic, prin intermediul calității aflate într-un raport semic cu nuanță paradoxală: infinit deși mic sau mic, totuși infinit, se trimite la interpretări desfășurate în evantai, toate referitoare la esența fenomenului „copil", cuprinzînd o viziune generală asupra locului și raportului său cu lumea, interpretări aflate între ele în raport de vecinătate, suprapunere parțială etc., dar nu de sinonimie perfectă.

Nu pretindem desigur, a fi epuizat problema. Intenția noastră nu a fost să elaborăm aci și acum o teorie coerentă asupra fenomenului estetic, ci doar să indicăm cîteva aspecte ale unor polarități structurale, spre a întări aserțiunile de la începutul capitolului.

Și în epică, evoluția istorică din secolele XIX și XX merge de la impersonalism la personalism. Caracteristic personalismului este că — direct sau prin interpuși — autorul își spune părerea în toată indecizia sa. Monofonia e vocea unui eu precar; personalismul se ivește acolo unde persoana e mai puțin sigură de sine. Impersonalismul, dimpotrivă, este legat de o polifonie puternică, bogată, ceea ce duce la o tendință de ipostaziere a vocilor care acoperă subiectivismul. De aceea secolul XIX este perioada marilor creații romanești realiste. Vom analiza însă nu romane în acest eseu, ci două nuvele de Slavici, *Moara cu noroc* și *Comoara*[2]. Le-am ales, socotindu-le exemplare pentru articularea specifică epicii „realiste" a opoziției *Identitate* vs *Alteritate* ca tendință a personajului principal, reprezentînd termenul *Identitate,* de a egala o Alteritate superioară, întruchipată de obicei tot într-un personaj, considerată însă nu ca ceva excepțional, ci ca normă, ca model. EL este „orișicine", cu care EU poate, vrea și trebuie să fie *la fel*. Schema romanelor ambiției balzaciene, de altfel, nu este, în liniile ei esențiale, alta. Dar să revenim la nuvelele lui Slavici.

În *Moara cu noroc,* precum se știe, conflictul se bazează pe complicitatea forțată între Ghiță și Lică. Forțată, într-adevăr? Nu chiar. În fond, Ghiță ar dori, în adîncul său, să fie — să devină — asemenea, deci egalul lui Lică. Întrucît *complice* este, după definiția din DEX, „Persoană care participă în mod *se-*

cundar la săvîrșirea unei infracțiuni“[3] (s.n.), Ghiță încearcă să-și schimbe condiția de *complice* în aceea de participant în mod *egal*, nu secundar, deci ca prieten, frate. Nu infracțiunea îl înspăimîntă propriu-zis, ci condiția de inferioritate pe care i-o impune Lică, menținîndu-l în situația tipică de complice.

Conflictul acesta surd izbucnește în capitolul V al nuvelei, căpătînd un caracter deschis în schimbul de replici dintre cei doi. Din punctul de vedere al lui Lică, celălalt — Ghiță — este doar un instrument util; el nu-i acordă statutul de subiect, de ins înzestrat cu o conștiință de care trebuie să țină cont: „În inima omului poate să fie orișice; destul numai să simță, că vai și amar de el dacă nu-mi face pe plac“. Și apoi, încă mai răspicat, amenințător: „Ori îmi vei face pe plac, ori îmi fac rînd de alt om la Moara cu noroc“ (p. 22). Așadar, pentru el, Ghiță nu este o persoană în deplinul sens al cuvîntului, un *eu*, ci un element într-o schemă funcțională — „La moara cu noroc“ — putînd fi oricînd înlocuit cu *„alt om“*, întrucît el însuși nu făcuse decît să treacă *în locul* altuia. Dovadă chiar primul lor schimb de replici din capitolul III: „— Ungurul a murit? întrebă el cînd văzu pe Ghiță. — Da! — Și tu ai venit în locul lui!“ (p. 11). Ghiță, dimpotrivă, dorește să stabilească un raport *inter pares*, un raport *eu-tu* ca intersubiectivitate. El vrea să fie luat în considerație, să se impună lui Lică în calitate de persoană, de subiect: „— Lică, grăi cîrciumarul — nu crede că poți să mă ții de frică. Dacă ești om cuminte, caută să te pui la bună înțelegere cu mine“. Și mai departe: „Lică, tu trebuie să înțelegi că oamenii ca mine sunt slugi primejdioase dar prieteni neprețuiți“. Lică vrea să mențină raportul de complicitate, pe cînd Ghiță, să instituie un raport de prietenie, de frățietate. Altfel spus, conflictul fundamental al operei constă în dorința lui Lică de a menține situația EU vs EL, pe care Ghiță tinde să o transforme în relație EU vs TU. În sensul acesta, deosebit de semnificativ este faptul că, pe parcursul întregii nuvele, Ghiță i se adresează lui Lică pe nume, deci designîndu-l ca entitate unică, individuală, pe cînd celălalt folosește aproape totdeauna doar pronumele sau pur și simplu persoana verbului, considerîndu-l receptor pasiv al mesajului și nu persoană dotată cu nume *propriu*. Opoziția *slugă* vs *prieten* denumește plastic tocmai acest conflict profund.

Adversitatea provine din frustrarea sentimentului de *persoană* al fiecăruia: Lică simte opoziția lui Ghiță, în încercarea

de a i se impune ca egal, ca prieten, iar Ghiță, opoziția lui Lică, neclintit în a-l menține complice, slugă, impunîndu-i-se ca stăpîn, ca autoritate indiscutabilă. Pentru Lică nu este permis să existe alt EU în afară de EL. Ghiță ar vrea ca El să devină *tu*, o tuitate interșanjabilă în dialog, ca dublu circuit *eu-tu*. Interesul material reciproc, mobil supralicitat de nuvelă, în spiritul explicativ și verosimilizator al scriiturii epocii, nu face decît să mascheze sau poate să încarneze în felul său conflictul schițat de noi. Intruziunea Sămădăului în existența placidă a lui Ghiță duce și la alte consecințe. Impulsuri tenebroase ies la suprafață din tulburarea adîncurilor sufletești. Lică îi trezește nu numai gustul aurului, ci și pe acela al sîngelui: „Dar încă în acea zi Ghiță se duse cu treabă la Arad, cumpără două pistoale și își luă o a doua slugă, pe Marți, un ungur înalt ca un brad. Peste cîteva zile se duse apoi la Fundureni și se întoarse cu doi căței flocoși. Mai avea el cîine la casă, dar acesta era leneș, se desprinsese cu oamenii și nu lătra pe nimeni. El puse dar cățeii de mici în lanț și nu le dădea drumul decît atunci cînd nu erau oameni în cîrciumă, apoi slobozea porcii și asmuțea cățeii asupra lor. Îi rîdea inima cînd vedea cum cățeii prind și cum scot sînge din urechile grăsunilor, și voind să-și deprindă cîinii la asmuțat, se deprinsese și el atît de mult, încît aștepta cu oarecare nerăbdare zilele în care nu erau oameni la cîrciumă, și atunci petrecea ceasuri întregi cu cînii săi. Ana nu-i putea suferi pe acești cîni și se supăra cu atît mai mult cînd bătrîna zicea că e bun cînele la casă, fiindcă omul poate să doarmă mai liniștit cînd se știe păzit de niște cîni buni. Așa era; însă Ana simțea că de cîtva timp bărbatul ei s-a schimbat, și părea că, de cînd are cînii, ține mai puțin la nevastă și la copii“ (p. 14, cap. IV). Slavici îi atribuie Anei intuiția foarte exactă a primejdiei pentru armonia cuplului. Este cumva geloasă pe cîini înainte de a fi geloasă pe Lică? Obiectul geloziei între cei trei nu este, cum ar părea, Ana, ci Ghiță. Dorința de putere, de dominare, e și una de posesiune, în toate sensurile: Lică îl vrea pe Ghiță *al său*. O simte pe Ana ca o piedică, o rivală: „Pe om nu-l stăpînești decît cu păcatele lui [. . .] E însă o slăbiciune de care mă tem [. . .] — Ce fel de slăbiciune? întreabă Ghiță cam cu jumătate de gură. — De femei, ba chiar mai rea decît aceasta, de o singură femeie“ (p. 72, cap. XII). Lică i-o răpește pe Ana tocmai pentru a-l avea pe Ghiță în întregime, firește, nu în sens fizic, dar dirijat de o dorință fizică sublimată

în dorința de stăpînire totală. Dacă am considera personajul literar stratificat precum nivelele semnului poetic, am spune că toate acestea se petrec la nivelul abisal. În polifonia persoanei, ar fi aceasta o voce ascunsă ce grăiește într-un limbaj aproape ininteligibil dar pregnant. Aici este, înainte de toate, limbajul fascinației. Lică îi seduce atît pe Ghiță cît și pe Ana. Este o coincidență stranie că, în literatura noastră, celălalt mare fascinator — în alt fel, desigur — se numește tot Lică. Mă gîndesc, bineînțeles, la Lică Trubadurul al Hortensiei Papadat-Bengescu.

Dacă între Lică și Ghiță nu ar exista și unele asemănări, ei nu s-ar înfrunta cu această intensitate. Momentele de maximă încleștare sînt tocmai acelea cînd Ghiță devine mai apropiat de firea lui Lică, tinzînd a-l egala întru demonie: „Te crezi tu mai rău decît mine?! Să vedem! Te duc la spînzurătoare chiar dac-ar trebui să merg și eu de hăț cu tine", își spune el, „pătruns de un singur gînd" (p. 62): acela, în fond, de a deveni la fel ca el; la fel ca EL, întrucît Lică este personajul modelator. În același capitol XII, un moment de similaritate structurală între cei doi antagoniști este subliniat prin repetiția termenilor de calificare a modului de rostire: „— Îți sunt tovarăș! grăi Ghiță *hotărît și rece*. — Nu te primesc! răspunse Lică *tot atît de hotărît și rece*" (p. 73, s.n.). Ghiță nu este însă decît pe moment hotărît și rece. Viața lui sufletească e o serie de alternative, care se referă îndeosebi la tactica de adoptat pentru a deveni stăpîn pe situație, opunîndu-se stăpînirii de către o alteritate, reprezentată atît de Lică precum și de cîștigul bănesc. Apariția lui Lică semnifică intruziunea alterității, cu consecințele ei principale, pe care nu întîmplător le exprimăm prin termeni conținînd radicalul „alter": alternativa și alterarea. S-ar putea defini întreaga epică drept aventura iscată de intruziunea alterității în identitate. EL solicită lui EU un răspuns. „Liniștea colibei" ia sfîrșit în clipa cînd Diferența o tulbură. Identitatea tinde să restabilească echilibrul, devenind *deopotrivă* cu alteritatea. Ostilitatea este reacția firească pe plan psihologic a dorinței de egalitate frustrată. Slavici a fost conștient că setea de avere constituie doar o motivație de suprafață a comportamentului lui Ghiță, dovadă că formulează acest lucru fără echivoc în capitolul VII, în încheierea unui paragraf de analiză a luptei între dorința de îmbogățire și jindul după întoarcerea la o viață fără griji: „nimic nu era în el mai tare decît pornirea de a se pune împotriva lui Lică și de a nu da nici cît negru sub unghie

Scanned with OKEN Scanner

îndărăt". O dată cu ALTUL s-a ivit în viața sa cineva cu care să se măsoare; Lică este etalonul, elementul EL. Numai datorită alterității, identitatea se identifică pe sine; cu un pregnant termen popular, își dă arama pe față. I se dezvăluie porniri pînă atunci neștiute. Se cunoaște drept altul. Nu se mai recunoaște. În acest proces se pierde și tuitatea ca relație cvasinarcisistică. Ana nu mai este o oglindă a lui Ghiță. Ea se opacizează. În locul siguranței, trece neliniștea. Persoana devine așa cum este: polifonică. Noile voci interioare sînt resimțite ca străine: „Dar pe cînd se întărea în această hotărîre (de a-l înfrunta pe Lică, n.n.), el era singur și părăsit. Ana, pe care o privea cu atîta drag mai nainte, încetul cu încetul se înstrăinase de dînsul [. . .] El însuși se înstrăinase de dînsa" (cap. VII, p. 31).

Un loc important în literatura lui Slavici, și în *Moara cu noroc* îndeosebi, îl ocupă „lumea", adică opinia publică, apărînd ca instanță supremă de ratificare a valorii persoanei și a faptelor sale. Raportul lui Ghiță cu Lică poate apărea drept un raport EU-TU; acela cu „gura lumii" — splendidă expresie pentru vocea anonimă ce condiționează felurit, de la caz la caz, polifonia persoanei! — apare nemascat drept un raport EU-EL. E vorba, de fapt, de două mentalități diferite și istoric determinate: noul sentiment individualist al persoanei și vechea mentalitate a insului integrat în grup, al insului care este ceea ce lumea îl consideră a fi, și numai atît. Opoziția se precizează în incipitul nuvelei: „liniștea colibei" vs „un noroc nou"; o formulează bătrîna, reprezentanta grupului vechi: „— Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit [. . .] Eu sunt acum bătrînă, și fiindcă am avut și am atît de multe bucurii în viață, nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutînd acum la bătrînețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte și să dau la sfîrșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decît din frică". Discursul preventiv continuă, dar Ghiță îl retează scurt: „Vorbă scurtă, răspunse Ghiță, să rămînem aici, să cîrpesc și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămîna în opinci ori desculți, iar dacă duminica e noroi, își duc cizmele în mînă la biserică, și să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amîndoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iată liniștea colibei" (p. 6). Dacă citim acest pasaj fără prejudecăți, e limpede ce-l mînă pe Ghiță la căutarea unui noroc nou: el se plictisește. Relația narcisistică

Scanned with OKEN Scanner

de tuitate, exprimată de privirile de la unul la altul în cadrul familiei, interzice apariția oricărui element nou; aceasta este, cum foarte exact o simte eroul, „liniștea colibei", insuportabilă în repetiția ei infinită. Faptul e important. De *spleen* sufereau, în a doua jumătate a secolului XIX, nu numai cîțiva dandy de la Paris ori Londra, ci deopotrivă — chiar dacă i se spunea „urît" sau nu i se dădea un nume — și micii meșteșugari pierduți în sate, cu condiția să fie tineri, adică apți pentru a-și simți, în fața schimbărilor social-economice, starea drept insuportabil de identică sieși. Ghiță, așadar, era de la început pregătit sufletește pentru apariția Aventurii. Dar dacă, urîndu-i-se cu liniștea colibei, era receptiv la Nou — fie el și rău, dar diferit —, nu era copt pentru a deveni el însuși un Aventurier, asemenea lui Lică Sămădăul, fiindcă vocea anonimă izvorîtă din vechea colibă liniștită răsuna prea puternic chiar în sinea sa. Ghiță luptă din răsputeri să fie *recunoscut* de Lică drept un partener egal și nu numai că acceptă ca o fatalitate verdictul opiniei publice, dar eticheta pusă de grup, de „gura lumii", i se pare fără drept de apel: e zadarnic să încerce să fie altceva decît e considerat: „Apoi el nici nu mai era om cinstit; lumea tot îl credea rău" (cap. XIV, p. 87). Autoritatea grupului însă era depășită de noua realitate individualistă, transformîndu-se într-un factor de ipocrizie. Cînd i-o oferă pe Ana lui Lică, el nu uită să se aranjeze cu opinia publică: „Dar un lucru — adause Ghiță — fă ce faci, însă nu mă face de rușinea lumii: caută ca ceilalți să nu simtă nimic" (cap. XIV, p. 89).

În ultimele capitole se dezvăluie comportarea din ce în ce mai abjectă a lui Ghiță. El a reușit — tristă, dar semnificativă victorie — să devină egalul lui Lică: la fel de rău.

Nu vom zăbovi asupra complicității finale cu Pintea. Ne limităm la a spune că el este un fel de dublare mai întreprinzătoare a lui Ghiță, așa cum în *Comoara* pomojnicul îl dublează pe Duțu. Mai atragem atenția asupra faptului că față de Pintea — și numai față de Pintea — Ghiță se proclamă subiect suficient sieși, neavînd nevoie de recunoaștere, de confirmare din partea celuilalt: „prea puțin îmi pasă dacă mă crezi așa sau altfel: eu tot eu rămîn" (cap. IX, p. 50). Și e posibil să nu-i pese: pentru el, Pintea nu e decît un instrument pentru a-l doborî pe Lică, devenind astfel egalul său în moarte și în crimă. Nu însă prin sine însuși, ci prin interpus; Ghiță nu-l învinge pe Lică singur, ci făcîndu-și complice din fostul complice al aces-

Scanned with OKEN Scanner

tuia, pe care de fapt îl ajută să-şi împlinească dorinţa de răzbunare. Ghiţă este instrumentul instrumentului său. El nu este şi nu poate deveni EL. Răutatea lui este lipsită de măreţie. El este şi rămîne un om. Numai Lică este mai mult decît atît: un demon. Iată cum motivul alterităţii, al unui *alt* fel de făpturi, vine în atingere, într-un moment de paroxism, cu motivul romantic al demoniei: „— Tu nu eşti om, Lică, ci diavolul! — O simţi acum?! grăi sămădăul mulţumit“ (Cap. XII, p. 72). Spaimă, angoasă, sentiment al straneităţii, din partea lui Ghiţă, orgoliu, trufie a răului, a *diferitului,* din partea lui Lică, înfruntări ce străbat întreaga nuvelă se cristalizează în acest schimb de replici.

Întruchipare a principiului însuşi al alterităţii, al ochiului necruţător al celuilalt placat asupra omului ce se consideră subiect — motiv ce se va dezvolta în literatura existenţialistă —, Lică nu este numai agent al *înrăirii* lui Ghiţă şi a Anei, ci şi — sau în primul rînd — martorul: ne vede, ne ştie şi ne spune aşa cum sîntem. Să citim de pildă reacţia interioară a Anei, refuzate de el: „îi era ca şi cînd nu el ar pleca, ci ea însăşi ar fi dată cu ruşine afară din casă, în mijlocul drumului, unde toţi trecătorii îşi întorc faţa de la dînsa“ (cap. XV, p. 32). Atragem atenţia şi asupra opoziţiei *casă* vs *drum,* ca simbolizare a opoziţiei *identitate* vs *alteritate:* Ana şi-a ieşit din propria fire, din propria identitate, s-a *alterat* dorind să capteze o alteritate care o respinge, iscîndu-i conştiinţa inferiorităţii sale: ruşinea. Dar e semnificativ că refuzul lui Lică e proiectat, ca figură de stil, asupra unei pregnante, deşi imaginare, opinii publice: trecătorii. Privirea celuilalt este cumplită încă atunci cînd ne părăseşte, judecîndu-ne nevrednici. Am putea afirma că, în procesul de devenire a persoanei specific secolului XIX, cînd EUL se măsoară cu un model întruchipat de un EL, două sînt sentimentele fundamentale: invidia şi ruşinea. În cu totul alt context le-am găsit şi la Rosetti. Modelul său fusese bun, al lui Ghiţă este rău; dar nu aceasta contează pentru demersul nostru, ci faptul că amîndoi îşi invidiază „modelele“, că amîndurora le e ruşine că nu sînt deopotrivă cu ceilalţi; cu „orişicine“.

Dar comparaţiile din nuvela *Moara cu noroc* merită mai multă atenţie. Extrem de puţine la număr, ele izbesc prin caracterul lor recurent. Multe dintre acestea pot fi considerate variante ale structurii *persoană — subaltern,* reflectînd senti-

Scanned with OKEN Scanner

mentul de frustrare al insului convins de valoarea și importanța lui, dar împiedicat să se afirme, considerat și tratat drept inferior. Evident, relația e o transcriere reductibilă la relații între persoane (în toate sensurile cuvîntului, inclusiv cel gramatical), a opoziției sociale a epocii între emanciparea persoanei umane în sensul individualismului și poziția de inferioritate a celor aflați, dintr-un motiv sau altul, în poziție minoră. Raportul între bărbat și femeie, aici, între Ghiță și Ana, este caracterizat ca un raport subaltern. Ea însăși i-o spune cu reproș lui Ghiță, semn că devenise conștientă de poziția de inferioritate impusă și dorea să-și afirme identitatea deplină, să devină partener egal în cuplu: „Vorbești cu mine — îi zise ea — cum ai vorbi cu un străin, cu un copil, cum ai vorbi cu o slugă, pe care o ții cu simbrie, fiindcă ai trebuință de ea“ (cap. II, p. 17). În poezia romantică, femeii-copil îi corespunde îngerul, iar străinului — demonul. Rămîne termenul „slugă“, fără corespondent în poezie, și faptul e firesc. Am arătat cum Ghiță caută să se emancipeze de sub starea de „slugă“ a lui Lică, devenind egalul său. Ana, spre pieirea ei, îl stimulează în acest sens, dovadă replica din același capitol: „Tu ești acela care se pleacă înaintea lui ca o slugă, iar nu eu, Ghiță!“ Așadar, tendința Anei este de a deveni persoană deplină, de a se realiza ca EU. Dorință nefinalizată însă, nici măcar în sens negativ, întrucît în existența ei nu apare elementul diferit feminin, cu care să se măsoare. Ea este și rămîne un *tu* în poziție subalternă, fie că partenerul ei este Ghiță, fie că este Lică.

Compararea Anei cu un copil are în nuvelă o interesantă evoluție. La început, Ghiță simte raportul tradițional bărbat-femeie ca pe ceva firesc, acceptîndu-l cu bucurie: „Numai cîteodată, cînd în timp de noapte vîntul zgîlțîia moara părăsită, locul îi părea lui Ghiță străin și pustiicios, și atunci el pipăia prin întuneric, ca să vadă dacă Ana, care dormea ca un copil îmbăiat lîngă dînsul, nu cumva s-a descoperit prin somn, și s-o acopere iar“ (cap. II, p. 9). Curînd însă, angrenat în necuratele afaceri ale Sămădăului și cuprins de o criză de conștiință, lui Ghiță i se relevă tristețea de a nu avea drept soție o *persoană* capabilă de dialog, o deplină tuitate: „tu ești bună, Ano, și blîndă, dar ești ușoară la minte și nu înțelegi nimic: sînt cu tine ca fără tine . . .“ (cap. IV, p. 18). Comparația finală este o definire cutremurătoare a singurătății în doi. Echivalarea Anei cu un copil revine într-un context straniu, cînd o ucide: „Nu-ți fie frică,

Scanned with OKEN Scanner

îi zise el înduioșat; tu știi că-mi ești dragă ca lumina ochilor! N-am să te chinuiesc; am să te omor cum mi-aș omorî copilul meu cînd ar trebui să-l scap de chinurile călăului, ca să-ți dai sufletul pe nesimțite" (cap. XVI, p. 97).

Să conchidem oare că drama lui Ghiță nu este nici a ezitării și slăbiciunii de caracter, nici a dorinței de înavuțire, ci drama singurătății? Poate că da. Nici față de Ana și nici față de Lică el nu poate institui raportul de tuitate dialogală și, în consecință, asistăm la defecțiunea procesului de comunicare, a interșanjabilității emițătorului și receptorului, fundată pe egalitatea lor ca persoane. Fără Lică Sămădăul, un oarecare Ghiță nu ar fi aflat niciodată că este singur.

În nuvela *Comoara*[4], confruntarea se face cu un obiect: alteritatea este reificată. Jocul alternativelor și alterărilor este similar cu acela din *Moara cu noroc*. Nu lipsește nici confruntarea identității, numite aici Duțu, în poziție semantică de EU, cu întruchipări ale alterității în persoane: Lina, anonimii trecători, călătorii, polițiștii etc. Esențială rămîne însă confruntarea cu comoara însăși, ea îi apare treptat tot mai intens nu ca un instrument de îmbogățire și, prin aceasta, de afirmare de sine, ci ca un obiect opac, ostil, enigmatic. Duțu este lipsit de ceea ce se numește simțul banului. Comoara nu se poate institui pentru el ca marfă, valoare de schimb, ci rămîne încremenită în opacitatea ei obiectuală chiar după ce, în urma multor peripeții, a luat forma banilor. Faptul este, conform scriiturii epocii, motivat psihologic și nu lipsit de un anumit comic: „Farmec a avut lucrul pentru el numai la început. Îndată ce-a trecut peste două mii de lei, el nu mai știa să numere și și-a pierdut socotelile. Cinci mii de lei erau pentru dînsul două mii și încă ceva pe deasupra" (cap. VII, p. 247). Amestecul hilar de generozitate și zgîrcenie, gesturile de risipitor și teama de a nu fi jefuit sînt explicate într-o mică notație psihologică, semnificînd de fapt eșecul lui Duțu în fața unei realități ce-l depășește: „El puse la o parte trei hîrtii de cîte o mie [. . .], dar teancul hîrtiilor de douăzeci îl lăsă în portofel. Aceștia erau bani adevărați, poli, cu care era deprins și pe care voia să-i păstreze pentru sine: în celelalte hîrtii nu prea avea încredere" (p. 248). Comoara, ca bogăție prea mare, îi excedează puterile, așa cum duritatea personalității lui Lică depășește puterea de afirmare a lui Ghiță. Funcțiile lor semantice sînt echivalente. Mai mult: la fel ca și Lică pentru Ghiță, comoara îi este inaccesibilă lui Duțu:

Scanned with OKEN Scanner

ea nu poate fi posedată, ci numai distrusă. Comoara, tot ca și Lică din cealaltă nuvelă, este și rămîne o ileitate cu care eul nu poate intra în raporturi de tuitate. Dar lui Duțu comoara nu numai că îi este luată, dar el nici nu mai este crezut că a avut-o vreodată. Nu numai posesia, ci existența ca atare a comorii este negată: ca și cum totul n-ar fi fost decît un coșmar, după ce la început fusese un vis seducător de îmbogățire. Aceasta însă înseamnă că este pus la îndoială însuși *eul* lui Duțu.

Duțu dorește să se afirme ca EU în fața celorlalți. El are sentimentul meritelor, al valorii proprii, de unde și dorința — esențială — a recunoașterii publice: a fi la fel cu alții: „era țanțoș de l-ai fi socotit în rîndul oamenilor cu două juguri de cîte patru boi“ (cap. I, p. 204). O dată cu găsirea comorii, pune pe el stăpînire, cel puțin pentru un timp, euforia pricinuită de iluzia că, prin ea, va deveni egalul fericiților posedanți, reprezentanți ai elementului EL în polifonia persoanei sale: „O! el nu mai era mojic acum! Din clipa în care simțise aurul, și mărgăritarele și pietrele scumpe în mîinile lui, el era *deopotrivă cu orișicine* care avea și e gata să-și apere cu viața avutul și să curme viața celui ce vrea să se atingă de el“ (cap. II, p. 212, s.n.). Ambiția de a fi considerat egal, nicidecum mai prejos decît alții, este esențială. Duțu, ca și alte personaje ale lui Slavici, vrea să fie *prețuit* de ceilalți. I se pare că norocul i-a scos în cale instrumentul pentru a cîștiga considerația, *prețul prețuirii* sale: averea, sub forma cvasifabuloasă de comoară. Dar nu e decît o speranță deșartă, comoara vădindu-se a nu fi decît o obiectualizare a *disprețului* de care se teme atît: „Cu totul altfel se închipuise el pe sine avînd bani mulți. Acum, cînd îi avea, era disprețuit și de ei, și de lume, și de sine însuși“ (cap. VII, p. 240). Există în scrierile lui Slavici unele subtilități ce ne fac să visăm, cum este această idee a omului care se simte disprețuit de propriii săi bani.

Ca și în *Moara cu noroc*, în *Comoara* conflictul pornește așadar de la sentimentul valorii proprii și sentimentul de a fi frustrat, deci dintr-o contradicție transcriptibilă semantic ca opoziție de superioritate-inferioritate. Există de fiecare dată o instanță EL ce ratifică — sau ar fi chemată să ratifice — valoarea de care eul se simte pătruns. Polifonia triontică a persoanei este dezvăluită perfect în pasajul mai înainte citat: Duțu se simte disprețuit de cele trei instanțe fundamentale: TU (reprezentat de comoară), EL (lumea) și EU (sinea sa). Dar aceasta

Scanned with OKEN Scanner

se întîmplă după un timp. La început, se insistă asupra bunei păreri a lui Duțu despre sine: „El nu era om prost; cum să-l prindă, dacă era om deștept?! Și om deștept se simțea Duțu, sărac, dar deștept de nu se dădea pe nimeni: pe el nu putea nimeni să-l încurce“ (cap. III). Pățaniile burlești dau în vileag contradicția dintre părerea despre sine a personajului și calitățile sale reale: el se vădește nu deștept, ci prost. Așa cum, prin Lică și numai prin Lică, Ghiță află că e singur și slab, prin comoară și numai prin comoară Duțu se vădește lipsit de iscusință, „prost“ și „mojic“.

Slavici, investind cu valoare termenul „identitate“ — făgaș al vieții obișnuite, opus aventurii și insecurității ce vor urma — îl dă în ambele nuvele drept incipit, într-o formă nu întîmplător orală, ca vorbire a bătrînei, respectiv ca exclamație a naratorului însuși: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția ci liniștea colibei tale te face fericit“ (*Moara cu noroc,* p. 4) și „Sănătatea! Binecuvîntata sănătate! Sănătos să fii, și ți-e destul un pumn de mălai ca nici pe un împărat să nu te dai!“ *(Comoara).* În ambele, personajul este nemulțumit de condiția lui, iar alterările ulterioare vor duce în primul caz, la contrariul liniștii, la o existență hăituită, în al doilea, la contrariul sănătății, la anxietăți maladive. Întîlnirea sau coliziunea cu alteritatea ce transformă radical viața eroului, dîndu-i în vileag ființa profundă, este resimțită atît de personajul însuși cît și de cei din jur ca malefică. Opoziția de alteritate *acum* vs *atunci* este subliniată sub forma unei tăieturi designate prin termenul „înainte“, înțelegîndu-se: înainte de evenimentul ce-a introdus ruptura în continuul vieții, adică înainte de intruziunea alterității. Iată un exemplu din fiecare nuvelă: „Se temea Duțu, nu-i vorba, și nu mai umbla țanțoș ca mai-nainte prin lume, ci cu pas sfiicios și uitîndu-se mereu împrejurul său“ (*Comoara,* cap. III, p. 218); „. . . acum el (Ghiță, n.n.) se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orișice lucru, nu mai zîmbea ca mai nainte, ci rîdea cu hohot, încît îți venea să te sperii de el“ (*Moara cu noroc,* cap. IV, p. 14). Atît Duțu cît și Ghiță devin dominați de teamă și de indecizie (epicizată prin suita alternativelor ce li se prezintă sau și le reprezintă), chiar dacă tulburarea are nuanțe diferite, precum se vede din cele două citate: propensiune spre violență la Ghiță, sfiiciune și buimăceală la Duțu.

Scanned with OKEN Scanner

Duțu este azvîrlit de comoară — mai mult e posedat de ea decît o posedă — într-o lume străină; își pierde pînă și numele propriu, recurgînd — fapt deosebit de semnificativ — la unul fals, dar și pe acela îl uită. De aici, încurcăturile, cu un caracter nu o dată straniu. În ciuda meticuloaselor motivări, cu grijă pentru verosimil (Duțu uită numărul camerei de hotel și nu știe că este scris pe cheia ținută în mînă etc.), rătăcirea sa prin hotelul din București, cu coridoarele și ușile sale identice („Tot ușă lîngă ușă și tot una ca alta", cap. V, p. 230) are ceva halucinant, aproape kafkian. Coridoarele hotelului apar ca o materializare a labirintului în lumea burgheză a serializării, unde ideea egalizării ia această formă negativă, neomenească a repetiției, a asemănării, a standardizării deci. „A fi deopotrivă cu orișicine" amenință a deveni și, în cele din urmă, chiar devine sinonim cu a fi una (sau unul) ca alta (altul). Identitatea se pierde pe sine în procesul de identificare cu un anumit model, cei ce pot (Lică) și cei ce au (oamenii cu stare) căpătînd trăsături ale alterității modelatoare. În *Moara cu noroc,* unde ileitatea e personificată, lucrurile sînt înfățișate direct: „Tu ești om cinstit, Ghiță, și am făcut din tine om vinovat" (cap. XII, p. 73). În *Comoara,* unde ileitatea este reificată, transformarea este sugerată: Duțu însuși se reifică în ochii celorlalți, devenind opac, ininteligibil: în cele din urmă va fi considerat nebun. Dorința, o dată îndeplinită, se vădește catastrofală, aducînd nu satisfacția și bucuria scontate, ci, dimpotrivă, groaza și nenorocirea: Ghiță, devenind potrivnicul egal al lui Lică, sfîrșește prin a ucide și a fi ucis; Duțu, devenind posesorul comorii visate în scopul de a se afirma ca egal orișicui, se trezește azvîrlit în afara oricărei norme.

Prima reacție la contactul cu alteritatea este în ambele nuvele de violență destructivă, sîngeroasă. În clipa cînd Duțu dă cu sapa peste cazanul cu comoara și apoi, de fiecare dată, cînd ajunge în contact cu ea, pronunță cuvinte din sfera semantică a omorului, ca și cum semnificantul „omoară" cuprins în semnificantul „comoară" ar exista acolo și ca semnificat, deci ca și cum comoara ar cuprinde în sine omorul. Omofonia e încă mai vădită în *Moara cu noroc* între „o moară" și „omoară". Evoluția însă nu va urma impulsurile subconștientului în mod liniear. În *Comoara* nu se va săvîrși nici un omor, iar Duțu va reacționa tot mai slab în fața jafului, ajungînd la apatie totală. Ghiță, după ce atentează la Lică sub formă simbolică (asmuțind

Scanned with OKEN Scanner

cîinii să însîngereze urechile porcilor cu însemnele lui), va pieri ucis din spate de acesta. Esențial este că în amîndouă cazurile se trezește o reacție de violență, o forță a răului, o impulsiune thanatologică a subconștientului, în formă pură la Dutu (conform și cîmpului semantic tradițional al comorii, cu asocierea străveche între „aur și sînge"), cu coloratură libidinală la Ghiță, ca atracție a bărbatului slab de către cel puternic (să citim mai mult decît o uzuală figură de stil în replica Anei: „Tu ești om, Lică, iară Ghiță nu e decît o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decît așa", cap. XIV, p. 90).

Un alt aspect al intruziunii alterității în identitate este opoziția între realitate și iluzie, între dat și proiect. Eroii își imaginează viitorul sub formă concretă, fapt subliniat și prin apariția în context a verbului *a vedea:* „Se gîndea la cîștigul pe care l-ar putea face în tovărășie cu Lică, vedea banii în grămadă înaintea sa și i se impăingeneau ochii" (*Moara cu noroc,* cap. IV, p. 16); „el își croia mereu planul și se vedea pe sine prin stradele Bucureștiului" (*Comoara,* cap. III, p. 215). În ruptura introdusă de evenimentul coliziunii cu alteritatea se disting, pe planul imaginației, un *înainte* idilizat, transfigurat de trăirea retroactivă („Ah! satul lui! Ce bine era în satul lui! Ce fericit era el în casa lui de om sărac! — *Comoara,* cap. IV, p. 227) și un *după* ca proiect, ca viitor fascinant: „Astfel, își dădea silința să uite cele petrecute, să le treacă cu vederea, ca și cînd nu ar fi fost, și să se *piardă* într-un viitor mai bun, pe care și-l închipuia adeseori ca-n aievea" (*Moara cu noroc,* cap. XII, p. 71), ca să ne folosim de cele două nuvele una în completarea celeilalte. Proiectul însă distruge realitatea, fapt exprimat pregnant tot cu același verb subliniat de noi, *a pierde,* în spusele lui Ghiță: „*pierd* ziua de azi pentru cea de mîine" (cap. IV, p. 18).

Cealaltă reacție este pura închipuire, aproape halucinatorie. Ea apare în *Moara cu noroc* doar prin cîteva notații despre indistincția între vis și realitate: „Își aducea bine aminte cele petrecute peste noapte, dar și le gîndea ca și cînd le-ar fi visat, și parcă nu-i venea să creadă" (cap. XIV, p. 78). În schimb, în *Comoara* motivul indeciziei între real și ireal, vis și viață, faptă și închipuire domină în așa fel, încît am înclina să afirmăm că aceasta este tema nuvelei iar nu ravagiile îmbogățirii miraculoase. Nuvela e străbătută de laitmotivul: „Nu ceea ce este, ci ceea ce-ți pare are ființă pentru tine" (cap. III, p. 216); acesta revine în diverse variante, constituind ultimul cuvînt al tex-

Scanned with OKEN Scanner

tului: „Adevărat ţi-e numai ceea ce crezi“ (p. 281). Sentimentul indeciziei între real şi imaginar se extinde asupra propriei fiinţe, ducînd la teama de a fi un altul. Cum să se convingă de propria realitate? Fapt semnificativ, chiar paradoxal, dedublîndu-se, devenind pentru sine un altul: «Zbătîndu-se astfel, el adeseori era cuprins de îndoială şi se pipăia însuşi pe sine, ca să se încredinţeze dacă nu cumva visează, dacă el e într-adevăr el însuşi, tot cel ce fusese mai înainte, tot cum se ştia pe sine [...] Ar fi vrut Duţu să se desfacă în două şi să iasă oarecum însuşi din sine, ca să se poată privi însuşi pe sine, cum privea lucrurile ce-l încongiurau. „Dar — zise el — ce-am văzut dacă privesc cu ochii?! Are lumină şi soarele pe care-l visezi; şi ale lui raze te ard“» etc. (cap. II, p. 210). Slavici cunoştea şi implicaţiile patologice ale acestui proces de alienare, dovadă pasajul din capitolul XIII: „O vorbă foarte bine grăită, zise medicul în gîndul lui. Aşa e! Nici cel mai competent psihiatru n-ar putea să definească mai bine nebunia: îşi închipuieşte şi ia închipuirea drept adevăr“ (p. 278). Vocea închipuirii ca voce a dorinţei domină în acest caz polifonia persoanei. Important este că, în confruntarea cu ileitatea (aici: comoara), eul nu se constituie ca EU plenar, armonios, echilibrat, ci se simte scindat — „însuşi“ faţă de „sine“ — instanţa EL, intropatizată insuficient, inducînd un fel de proiecţie a eului desfigurat.

Motivul vieţii ca vis şi al visului ca viaţă aparţine epocii şi are pentru noi azi o importantă conotaţie eminesciană. Toate derogările de la ceea ce este dat drept real sînt reductibile la forme ale alterării prin prisma unui punct de vedere deviant al personajului scos din identitatea sa, din firea sa obişnuită, din cutumele, din contextul său prin contactul cu o întruchipare neliniştitoare a alterităţii — Lică, respectiv comoara —, într-o epocă în care omului i se întîmpla nu o dată să fie scos din făgaşul propriu prin complexele consecinţe ale dezvoltării social-economice. În felul acesta, între poezia romantică şi proza realistă dinspre sfîrşitul secolului XIX conotaţia este reciprocă. Proza explică fenomenul incertitudinii existenţiale a omului epocii, înscriind date de psihologie socială determinată istoric în cîmpul semantic al unor structuri poetice contemporane lor. Visul, fantazarea romantică nu sînt simple toposuri, ci semne ale existenţei sociale trecute printr-un proces de semioză: viaţa circulă în cărţi prin intermediul cărţilor. Procesul intertextualităţii, al conotării reciproce nu înseamnă eludarea vieţii. Dimpo-

Scanned with OKEN Scanner

trivă, realul este cel ce pătrunde în literatură ca prin niște canale de infiltrație prin aceste conotări. Spre edificare, iată și un alt pasaj din *Comoara*, de o intensă coloratură eminesciană: „Era o halima întreagă ceea ce-i spunea Duțu, și i le spunea toate ca și cînd le-ar fi învățat pe de rost, și cu atîta nepăsare, încît era peste putință să crezi că el e cel ce-a pățit cele povestite“ (cap. XI, p. 90). Influență? Ar fi prea puțin spus. Rădăcina este comună: în om se trezește ceva ca o făptură nouă, pe care n-o mai recunoaște. Este, să nu uităm, epoca individualismului. Dar, contrar etimologiei, s-ar părea că individul începe prin a se divide interior. Impulsul este dat de apariția conștiinței dreptului de a fi egal. A fi egal cu altul, a fi ca altul, a fi altul este o evoluție care duce, în cele din urmă, la sentimentul angoasant al înstrăinării de sine. Este, credem, marea temă, marea obsesie a ultimului pătrar al secolului XIX, cînd Rimbaud exclamă: „Je c'est un autre“, iar Eminescu își simte viața ca spusă „de o străină gură“.

Scanned with OKEN Scanner

ADEVĂRUL CELUILALT

Pentru scriitorul din secolul XX personajul își pierde treptat transparența. El e creat ca și cum i-ar sta în față impenetrabil ca o piatră. Interioritatea trebuie ghicită, bănuită, dedusă din manifestări: vorbire, comportament, fizionomie; chiar „viața sufletească" nu dezvăluie tot, ci adesea ascunde un adevăr mai profund, inaccesibil. „Obiectivitatea" este, după primul război mondial, diferită de „impersonalitatea" de tip flaubertian. Autorul nu mai este asemenea unui Dumnezeu, știind totul despre personaj, ci un observator: celălalt. Personajul este un necunoscut, dar și autorul față de cititor, în sensul că nu-și dezvăluie părerile ci se implică, mai mult sau mai puțin complet, în context, ca o privire încărcată de curiozitate. La fel se consideră personajele unele pe altele: se tatonează, se ascund, se dibuie. Apar neînțelegerea, confuzia, reaua conștiință, surpriza. Chiar dacă știe tot ce face, gîndește și simte un personaj, autorul încă tot mai are de aflat *cine este* celălalt. Căci toți și fiecare sînt celălalt. Nu EL. Un seamăn, nu o instanță. Epica simulează o cunoaștere.

În nuvela *Romanță provincială*, prima din ciclul cu același titlu, citit în Cercul Zburătorul în anul 1922—23, Hortensia Papadat-Bengescu nota: „o ființă nouă [. . .] e o vorbărie nouă, adică semnalul neliniștitor al unei prezențe interioare. Un creier cu gînduri străine și o voință cu fapte neprevăzute"[1]. Iar în nuvela *Vecinătate:* „Aș vrea să-i știu povestea sufletului — bucuria sau necazul care o apleacă mereu înainte. Către cine pornește cînd umblă ceasuri în sus și în jos pe cerdacul mare de lemn"[2].

Nuvelele prefigurează cîteva principale procedee de realizare a „poveștii sufletului", dezvoltate și desăvîrșite în contact cu marile teme social-psihologice ale Hortensiei Papadat-Bengescu în romane. Cuvîntul spus — ca și cel nespus sau rostit doar în parte — va fi investit cu forțe din ce în ce mai relevante și mai decisive. Replica, în roman, va avea cînd funcția de a nara, cînd pe aceea de a dezvălui sufletul. Cuvîntul va fi apoi agent al acțiunii, faptă el însuși ori declanșator al unor reacții tăcute, depășindu-i cu mult semnificația imediată. Pe lîngă limbajul exterior și interior, omului i se atribuie și un trup de taină, o față ascunsă, chiar o pantomimă invizibilă. Scriitoarea caută să concretizeze ceva din indicibila imagine a unor zone ascunse din intimitatea persoanei.

Luptînd, la îndemnul lui Eugen Lovinescu, pentru o proză obiectivă și orientîndu-se spre o tipologie socială caracteristică epocii, Hortensia Papadat-Bengescu renunță total, în romanele axate în jurul avatarurilor familiei Hallipa, la delicata duioșie a unor adevărate poeme analitice ca *Fetița* și *Sînge*[3] și își dezvoltă, pe parcursul procesului de creație, un simț lucid și sigur al realității, un spirit pătrunzător, curios de fapte, de relații și în special de resorturile lor invizibile. Mini, personaj ce a apărut multora drept un vag și de prisos alter-ego al autoarei, are, dimpotrivă, după părerea noastră — deși nu destinul ei importă — o personalitate distinctă și un rol însemnat în imaginea globală. Stilistic, ea domină romanul *Fecioarele despletite*[4], adică își imprimă pecetea pe procedeele artistice utilizate aci. În *Concert din muzică de Bach* Mini află, comentează, interoghează destinele celor din jur. Dramele, în primul roman, nu-și joacă niciodată actul principal în fața ochilor ei și respectiv nici în a cititorilor[5]. Acțiunea directă, prezentată de scriitoare, se petrece fie într-un moment următor înfruntării, oarecum între conflict și deznodămînt, ca de pildă în primul capitol cînd, după o „scenă de familie în stil mare" (*Fecioarele despletite*, p. 8), doctorița Lina, însoțită de Mini, o îngrijește pe Leonora, fie în spații aparent neutre, unde se vor desfășura drame ulterioare, mocnite încă de pe atunci — respectiv în casa Rim și casa Drăgănescu. Acțiunea principală se încheagă din discuții, din informații fragmentare, mozaicate, din bănuieli, presupuneri și presimțiri. Impresia de viață, de mișcare e extraordinară și pe deplin adecvată cu materialul epic: momentul de destrămare

Scanned with OKEN Scanner

a vechilor relații și așezări și de căutare a altor relații noi, moment, deci, de mare mobilitate.

De fapt, decorul propriu-zis al capitolelor îl constituie vizitele, prilejuri pentru Mini de a se interesa de soarta cunoscuților ei, de a se îngrijora discret, de a-i observa, cu o foarte feminină curiozitate pe cei din jur. Vizitele sînt pentru ea un mod viu de a veni în contact cu semenii, delimitîndu-se totodată de ei — acest proces de separare, tot mai puternic cu cît se adîncește dezumanizarea celor din jur, va duce, firesc, la treptata ei ieșire din scenă. Dimpotrivă, pentru Elena și Aimée vizitele se instituționalizează, comunicarea între oameni se deghizează și se convenționalizează și astfel replica își pierde rolul narator, de informare cinstită.

Între replică și comportament există adesea o contrazicere, deschizîndu-se astfel o perspectivă spre tîlcuri încă incerte. Fizionomia corectează cuvîntul, problematizîndu-l. De exemplu, cuvintele liniștitoare ale Linei adresate Leonorei sînt urmate de un scurt comentariu edificator pentru acest procedeu: „O cicălea prietenește, cu accentul moldovenesc pe care îl relua de îndată ce avea vreo preocupare familială, dar se vedea bine că medicul Lina nu era mulțumit. Se uita în ochii Leonorei ca și cum ar fi văzut acolo, în pupilă, ceva interesant și o netezea mereu pe gît, în stînga, unde vîna sta încordată subt carnea albă, grasă“ (*op. cit.*, p. 8). Disimularea va fi tratată ulterior în numeroase variante, buna sau reaua credință, gradul de conștientizare și scopul urmărit creînd o adevărată ierarhie a nuanțelor de la sinceritate la minciună. Observăm încă din citatul de mai sus cum Lina se prezintă ca persoană cu mai multe voci suprapuse: una intențională adresată familiei, specifică pînă și în accent, alta involuntară, trădîndu-i prin gest și mimică îngrijorarea. Mai decodăm tot aici și limbajul trupului bolnav (vena încordată a Leonorei).

Drama cu motivația ei se desfășoară problematic, ca o căutare, cu întrebări și ipoteze, atribuite firii ultra-sensibile și de o superioară curiozitate pentru „poveștile sufletului“ a lui Mini. Astfel, bănuiala că Mika-Lé e factorul principal al necazurilor din familia Hallipa îi apare lui Mini din străfundurile subconștientului, într-un coșmar, semnal de reacțiune acceptat ca posibil, confirmat de narațiunea dialogată mai tîrziu.

Nicicînd replicile nu se succed absolut „normal“, așa cum era de așteptat; există mereu o deviație, un element-surpriză,

Scanned with OKEN Scanner

subliniat discret dar sigur de comentarii succinte. Prin acest procedeu se caracterizează personajele și se întredeschid porți spre anume taine. Replica îmbină funcția de relevare cu cea de narare. Iată, de pildă, schimbul de cuvinte dintre Doru și fiica sa: „Stăpînul se opri lîngă Elena și-i spuse: — S-a aranjat... Cum ai vrut tu... Așteptînd parcă un regret sau o reluare de cuvînt. — Foarte bine! zise Elena cu o hotărîre rece, deplină" (p. 21). Tot o replică neașteptată, nefirească, într-o altă scenă, adîncește un caracter. Aflînd de la Nory că Mika-Lé a născut un copil mort, Mini exclamă: „Nu vreau!" Nory subliniază extravaganța reacției, iar Mini se explică: „Altfel îmi închipuiam eu povestea lui Mika-Lé în lumea largă. Alte rele, alte fapte, alt destin..." Iar interlocutoarea observă: „Văd eu că povestea de anul trecut, cu Mika-Lé în rolul fiicei blestemate, îți era mai pe gust" (p. 73). Deci, replica nepotrivită declanșează altele; astfel se precizează destinul malefic dar banal al fetei păcatului și prin aceasta el se epurează de orice urmă de tragism și demonism, se operează o totală deromantizare a motivului. Replici de felul acesta comentează acțiunea, nu o poartă înainte; ele dau tîlc întîmplărilor consumate în afara secvenței respective.

Pe fundalul presimțirilor, al atmosferei grele de taină, adevărul se va afla cu dificultate, în frînturi de replici, cu amănunte aparent dezordonate dar cu atît mai pregnante. Nory și Lina, relatînd cazul Mikăi-Lé, își iau una alteia vorba, fără însă a se continua una pe alta, reținînd din dramă, disparat, fiecare ceea ce-i stă mai mult la inimă, interpretînd-o fără însă s-o deformeze în esența sa (p. 31 și urm.). Oralitatea vie dă întîmplării nerv și concentrație. Faptul de viață și ecoul său sufletesc sînt îmbinate organic, vădind o bună stăpînire a artei epice moderne: obiectivitatea și subiectivitatea, în diferențiate grade, se întrepătrund; lumea exterioară și cea interioară *există* se reflectă una în alta și se determină reciproc.

Cozeria feminină e redată cu specificul ei: curiozitatea pentru dramele și conjuncturile umane în individualitatea lor, spiritul de observație și discernămîntul în această privință, dar și lipsa de pricepere în căutarea generalului — feminismul lui Nory ca și ipotezele psiho-neurologice ale lui Mini sînt adevărate idei-marotă —, mobilitate sufletească și finețe în detectarea nuanțelor, predominanța afectivității etc. Pentru cele trei femei, Lina, Nory, Mini, oamenii, cu slăbiciunile și necazurile

Scanned with OKEN Scanner

lor, contează, cel puțin într-o anumită fază, exclusiv prin ei înșiși; ei sînt, am putea spune, un scop și nu un mijloc, ca mai tîrziu, pentru Aimée și Walter — și procedeul de narație prin conversație subliniază discret această diferență.

Există un aparent aleatorism compozițional în *Fecioarele despletite*, determinat de procedeul cozeriei. Prin el, orice retorică ori discursivitate în metoda epică sînt abolite. Deși foarte originală și eficace, renunțarea treptată la acesta a fost necesitată și de materialul epic-caracterologic abordat, dar și de legea intrinsecă a compoziției ciclice de largă respirație, lege cerînd varierea instrumentelor de lucru, a unghiurilor de vedere, a tonalității.

Replica-agent în acest roman apare în scena din casa Hallipa, cînd Lenora „subt o formă sau alta implica în orice moment pe Eliza cu Doru" (p. 147). Varierea obsesivă a cuvintelor Lenorei, încercînd să-l sugestioneze pe soțul ei să se apropie de Eliza, cu uimirile ce le trezește în cei din jur, cu atmosfera de stînjeneală ce o iscă, este în același timp faptă activă și simptom tulburător al unor tainice lucrări ale sufletului.

Psihologia personajelor se caută a fi dedusă din comportamentul lor; acesta însă, singur, nu poate revela temeiurile intime; mai trebuie imaginația în stare să presupună un adevăr mai adînc, mai contradictoriu, o motivație ce se refuză observației: „Cei care se ocupau cu afecțiune de Lenora, de la scularea ei la culcare, se depărtau de adevăr cu cît se apropiau de amănunte", se observă cu pertinență. Privind „pe deasupra" — fapt demn de reținut — Mini intuiește în neliniștea Lenorei dorința ei „de a schimba . . . Ce? Ceea ce *fusese*. Adică ceea ce era iremediabil" (p. 133, ș.a.). Atitudinea personajelor față de realitate e concludentă pentru firea și destinul lor: Lenora, absurd și pasiv totodată, refuză faptul împlinit. Lică Trubadurul, dimpotrivă, se mulează spontan pe eveniment, îl acceptă ca tare și i se adaptează, corijîndu-l doar cu ușurință în favoarea sa.

Cuvintele declanșează uneori în interlocutor imagini neprevăzute, revelatoare, acționînd ca un fascicol penetrant de raze spre un *eu* mai autentic decît cel știut pînă atunci. Astfel, într-o convorbire cu Mini, doctorul Rim vorbește despre Lenora cea „aperitivă", după expresia sa neașteptată, într-un fel prin care „Sufletul lui își uita învelitoarea trupească, și rezultatul era un fel de maimuță lirică" (p. 100). Teoria lui Mini

Scanned with OKEN Scanner

despre trupul sufletesc, evident, din punct de vedere științific, nu se susține, dar ca metaforă — și așa trebuie interpretată — e excelentă. Astfel, în decursul convorbirii amintite, ea săvîrșește un desen imaginar „în care trupul sufletesc al unui Rim plin de ispite, iubitor de alcov și parfumuri, nevoit să-și exteriorizeze aptitudinile pasionale prin fizicul aceluiași Rim, făcea contorsiuni desperate și comice. Acel fra-diavolo interior, cu pofte și voce grasă, făcea pe Mini să rîdă înlăuntrul ei cu hohot" (p. 102). E aici comedia unei contradicții ce va deveni mai tîrziu funestă, crudă. Urmează apoi un gînd al lui Mini, foarte semnificativ pentru etica ei și, prin ea, pentru aceea a autoarei: „Dar frica cea mare a lui Mini era ca sufletul ei să nu fi avut cumva alt fel de mîini ca ale ei cele de carne. Le vroia identice" (p. 102). E pusă aici, într-un mod original și plastic, problema etern tulburătoare a chipului și a măștii.

În romanul următor, *Concert din muzică de Bach*, motivul măștii se încheagă la un moment dat, independent de gîndurile lui Mini, într-o metaforă caracterizantă a lui Maxențiu: „Părea o mască searbădă de carnaval pe care un bețiv nocturn și-a atîrnat ironic cascheta și care, la lumina caldă a zilei, semăna sinistru cu un om" (*Concert din muzică de Bach*, vol. cit., p. 210). Complicatele aventuri interioare sînt astfel puse sub semnul unei autenticități dubioase: grijile obsedante de sine *seamănă* sinistru cu niște sentimente omenești — dar oare și *sînt*, în adevăratul înțeles al cuvîntului? Rarele metafore încrustate textului, majoritatea legate tocmai de contrapunctul acesta dintre chip și mască, au darul de a iradia la distanță o anume atmosferă apreciativă asupra faptelor interioare și exterioare ale personajului. Interesantă e și schimbarea la față a lui Lică Trubadurul cînd, la înmormîntarea Siei, apara prima dată cu celebra lui mustăcioară rasă. Care e fața și care masca? Lică cel adevărat este domnul „ca la cinematograf", „banditul gentilom" sau fantele de mahala: „haiducul modern"? E mai degrabă o evoluție, o schimbare substanțială: „Atîta cît viața și moartea putea prelucra la fizic și la moral pe Lică îl prelucrase" (p. 417). Diferența dintre cele două înfățișări ale lui este o mutație calitativă de nuanță, determinată istoric, circumstanțial, iar nu un șir întreg de opoziții și duplicități esențiale și permanente, cum sînt, de pildă, între chipurile multiple, văzute și nevăzute, ale lui Rim — iezuitul, savantul, faunul, frumosul etc. La doctorul Walter, în *Drumul*

Scanned with OKEN Scanner

ascuns, în special la începutul carierei lui odioase, discrepanța e absolută, ofensatoare chiar, între frumusețea-i de „Crist de ivoriu" și „moralul uscat al tînărului ambițios" *(Drumul ascuns)* (vol. cit., p. 361).

Sentimentul carnalității, al materialității psihicului, oglindit atît în motivul trupului sufletesc, cît și în cel al măștii, se exprimă alteori într-un mod non-figurativ: bunăoară prin epitetul corporal încadrat unui text pur analitic și prin care zonele obscure ale eului se plasticizează. De exemplu, cu privire la amintitele manevre ale Lenorei de a-și orienta soțul, pînă atunci adorat, spre altă femeie, se notează: „era mai ales în acea patimă nouă, cine știe ce tainică și *sașie* meșteșugire a inconștientului" (*Fecioarele despletite*, p. 150, s.n.). Tensiunea psihică pare a degaja o atmosferă aparte: „De-a lungul acelei zile, o plictisise ceva uscat și fierbinte care nu venea de la ziua de august plăcută la soare și la umbră, ci de la arsura sufletelor, de la asprimea faptelor necunoscute" (p. 18); „stilul" de comportare a lui Lică place Adei, fiindcă „avea pentru ea savoare, un gust ușor de usturoi" (*Concert din muzică de Bach*, p. 298). Voi mai avea prilejul să mă refer la acest procedeu de a sensibiliza inefabilul, indicîndu-se oarecum substanța calitativă specifică a trăirilor, dincolo de gestul sau vorba exteriorizată.

Concert din muzică de Bach alternează cu mare meșteșug tehnica rezumării dinamice a acțiunii prin conversații, cu cea a prezentării directe a scenelor, cu aceea apoi a rulării episoadelor dramei sub ochii cititorilor, ori cu analiza psihologică modernă și narațiunea clasică a retrospectivelor.

Tehnica replicilor-simptom a progresat vădit față de romanul antecedent. Astfel sub aparența banală a schimbului de replici dintre Sia și Lina: „— Tanti!... Sună!", rostită întîi „leneș", apoi, după un pasaj intercalat, sugerînd scurgerea timpului, repetată „aspru" și răspunsul „tihnit" al Linei: „— Deschide, fată, deschide!", se bănuiește imediat o anume anomalie în relațiile lor —: firesc ar fi fost ca tonul și atitudinea fetei s-o revolte cît de cît pe Lina. Deviația de la firesc e mică, totuși nu mai puțin perceptibilă, și arta Hortensiei Papadat-Bengescu constă tocmai în sesizarea și revelarea diferențelor de nuanță, atît de importante în desfășurarea epicii. Mai departe, în decursul aceleiași secvențe, replica Linei, întretăiată, plină de meandre, de salturi asociative încarnează nu în cuvinte ci

Scanned with OKEN Scanner

în ritm și structură o tulburare interioară încă indescifrabilă în motivația ei dar sesizabilă calitativ: „— Dumneaei... nu știe... Tu, Mini! Ce plăcere!... E nouă în casă... Îmi ajută să îngrijesc de Rim... N-ai idee ce rău a fost bolnav!... Ce bine îmi pare că te văd!... E nepoata mea, adăugă abia la urmă și poate numai fiindcă nepoata luase un aer dîrz" (*Concert din muzică de Bach*, p. 168). E o frază care, sugerînd intenția unei disimulări, relevă tensiunea camuflată. Deci replica aci servește nuanțării între chip și mască, aspect și dedesubt, o pierdere a simplității, a unității personajului, o dereglare în existența sa: face să se prevadă o taină.

Lică Trubadurul — nume de o infinită savoare! — e capricios, cu reacții vii, dar fără profunzime și durată, lăsîndu-se cu dibăcie purtat de valurile vieții, șmecher și profitor cu nonșalanță și chiar grație, leneș și vioi, dotat cu mult cinism dar și cu un pic de omenie și chiar cu un dram de onoare, cavaler de mahala, rătăcitor și cîntăreț în felul lui, pe cale de a se aciua într-o nouă situație și într-o nouă ipostază. El e unul din autorii principali ai tragediei din casa lui Rim, dar nu și principalul vinovat. Felul său de a fi, plin de neprevăzut și improvizație, determină, compozițional, desele schimbări de cadru, retrospectivele în raccourci, variațiile bruște de umoare ale celorlalte personaje, mobilitatea acțiunii. El rostește parcă într-o doară vorbe hotărîtoare de destin — ca atunci cînd, în tinerețe, impacientat de plînsul „urîtei" căreia îi dăruise un copil, spune: „Ad-o atunci încoace". Gesturile lui sînt tot atît de sumare și de spontane ca și graiul: „Se uită în sus unde era albastru, în jos unde se aplecă să ridice o crizantemă pierdută de cineva [...] Cu sfîrleze mici potrivi firele lîncede ale crizantemei și porni să povestească Siei aventura și să-i dea floarea" (*op. cit.*, p. 187). După ce și-a crescut fata cum s-a priceput, mereu sub zodia hoinărelii, o reneagă facil în fața Adei, din susceptibilitate față de o anumită nuanță a replicii acesteia la încercarea de a-și mărturisi paternitatea: «—Era o fată... săraca! Și după o pauză: nu vorbi prostii! Acel „săraca" nimicise pe Sia... Așadar, nu era cu putință să aibă o fată ca ea, era o „prostie"» (p. 239). Logica lui Lică, rudimentară dar bine adaptată, funcționează fără greș. Cu capacitatea ei sintetică, destul de puțin relevată pînă acum, Hortensia Papadat-Bengescu definește precis și plastic, în cazul lui, improvi-

Scanned with OKEN Scanner

zația ca strategie a arivistului de meschină anvergură în societatea tulbure a Bucureștiului de după primul război mondial: „Se bizuia pe împrejurări. Lică avea mare încredere în regia norocului“ (p. 250).

S-a discutat mult despre subtilitatea analitică a Hortensiei Papadat-Bengescu, în privința stărilor maladive. Mai interesant însă, după noi, e felul cum sondează zonele diferențiate ale eului ce determină atitudinea într-o problemă practică, pecuniară, investigarea raționamentelor secrete ale „inimii“ care duc la justificarea psihologică a unei tranzacții comerciale, complexul proces interior al unui interes, adică tocmai ceea ce Proust reproșa lui Balzac că nu face pentru personajele lui: „Rim, amenințat dincolo de un proces de evacuare și în vecinice discuții cu proprietarul, își manifestase supărarea în formă de descărcări nervoase din ce în ce mai dese. Dezarmat față de lege și de proprietar, nu găsise altă soluțiune decît cumpărarea unei case. Astfel se născuse ideea. Avea însă rădăcini mai adînci. În clădirea ființei sunt multe etaje și subsoluri ale conștiinței. Acolo, în profunzimi, acea idee se altoise pe alta mai esențială: Lina avea o mulțime de bani cîștigați pe care îi ținea neplasați. Neglijentă și risipitoare cum era, nu avea să se aleagă de acei bani nimic. Pe cînd, întrebuințați la cumpărarea unui imobil . . . Scoborînd mai adînc în gîndurile ascunse doctorul Rim credea că acei bani ai femeii ar fi trebuit să-i aparțină lui. O luase de nevastă, ceea ce era o mare cinste. Îi suporta de atîția ani prezența. Avea s-o aibă pe cap toată viața. Toate astea degeaba“ (p. 213 și urm.). Pasajul continuă, ducînd, prin meandre ale liberei asociații, la bănuiala că „pe vremuri urîta Lina o fi făcut ochi dulci verișorului“, adică lui Lică. Și, brusc, survine un cuvînt, rostit în sinea sa, pentru prima dată în contextul acesta, pus în ghilimele — și încă în duble ghilimele —, un cuvînt deformat: «„O „serenată!“ O „serenată“!“, rînjea Rim batjocoritor în lăcașuri adăpostite din el» (p. 182).

Deschidem o foarte scurtă digresiune: cuvintele greșit pronunțate apar, e drept, rar în romanele acestea, dar totdeauna cu o extremă forță sugestivă. Remarcăm aci și prezentarea, făcută de Elena, Mikăi-Lé: „ma demie-soeur“, penibilă prin subliniata ei exactitate, dar mai ales absurda eroare cînd o denumește față de Marcian: „Un fel de soră a mea“. Atît corectitudinea cît și eroarea, corelate între ele, arată un complex camuflat în firea convențională femei. Dar să revenim. Analizînd avata-

Scanned with OKEN Scanner

rurile exterioare și interioare ale lui Rim pentru dobîndirea casei, se ajunge la un nou grup de factori determinanți ai apetiturilor revendicative ale lui Rim față de soție: „după stadiul ambiției care-i înlocuise tinerețea absentă, doctorului Rim trecuse la epoca ce-i turmenta maturitatea“ (p.184). Și mai departe: „Știa că buna Lina nu-i aduce nici un obstacol; mai știa că acele bunuri și fără de ea nu ar fi fost ale lui; în adîncul adîncului va fi fost chiar și conștiința că Rimul deșirat și spălăcit, cu gesturi de manechin și vorba pedantă, prin persoana lui însăși era un obstacol acelor aspirații. Era mizeria omului cu sine pe care o cunoaște și n-o recunoaște. Toate celalalte caturi ale conștiinței lucrau însă pentru reabilitarea acelui scump dezmoștenit. Lina era, deci, de vină și mica lui ură, hrănită din revendicări pasionale, creștea. Vrea despăgubiri“ (p. 129). În drama interioară cu multe acte — și succesive și simultane — senzualitatea este cînd pretext cînd cauză a apetiției sociale egoiste: acum, casa; în tinerețe, cariera universitară. Procesul socialmente obiectiv al mercantilizării relațiilor între oameni se reflectă activ pe toate planurile conștiinței, iar succedaneul etico-psihologic — deghizarea — se exprimă printr-un joc diferențiat, prin nuanțe și stratificări al măștilor și chipurilor.

Valențele analitice și sintetice ale talentului scriitoarei se vădesc mai departe și în marea virtuozitate a prescurtărilor; astfel metoda de creație foarte modernă capătă un fel de aromă de clasicitate. Diferitele tipuri de replici servesc excelent acestei nevoi de concentrare trepidantă a unei personalități în același timp înclinate spre concizie și claritate, cît și spre detalierea continuă a nuanțelor diferențiale de maximă finețe. O vigoare artistică deosebită capătă în romanul *Concert din muzică de Bach* replica dublă sau chiar triplă: cea rostită tare și cea în sine, plus cea atribuită mental interlocutorului. O adevărată polifonie psihologică se alcătuiește bunăoară prin acest procedeu în scena în care Lică e prezentat soțului Adei, Maxențiu; opozițiile între replici sînt, de cele mai multe ori, fapt vrednic de subliniat, nu atît de fond, cît de natură stilistică; o contradicție totală se află în schimb între cuvintele pe care personajul dorește să le spună și cele rostite de fapt — mod de a sublinia implicit și antideclarativ neputincioasa-i duplicitate. Iată miezul pasajului: «Lui Maxențiu i se păru că Lică gîndește: „Iată-mă! Eu sînt locțiitorul, amantul și vin să mă așez confortabil în cuibușul tău de cadavru viu, căruia îi vom face în curînd un si-

Scanned with OKEN Scanner

criu". „Cine e nemernicul ăsta şi ce voiţi aici?" spune în minte, cu glas violent, Adei. — Ce doreşti, Ada? articulă cît mai moale ca să nu se zdruncine. Ada făcu scurt prezentarea. — Îmi pare bine, domnule! zise Maxenţiu cu precauţiune, întinzîndu-i o mînă transparentă. „E dus pe copcă!" gîndea sumar Lică. Ada băgă de seamă ce rău arăta bărbatu-su. „Ce Dumnezeu are?" se întrebă. Dar n-avea timp de pierdut. Profită chiar de acea indispoziţie şi spuse dintr-o dată tot ce avea de spus, cu glasul ei strident, în fraze scurte şi repezi, ce se prindeau una într-alta ca inele de oţel şi făceau un lanţ ce gîtuia pe Maxenţiu» (p. 216 şi urm.).

În *Concert din muzică de Bach* se petrece o paradoxală tragedie, fără eroi tragici deşi plini de vinovăţie: „Confidenta": Mini şi „slujnica": Baba par a lua asupra lor greul sufletesc; — protagoniştii nu sînt în stare să-l simtă — consumînd totodată, treptat, prin presimţiri, bănuieli şi apoi certitudini, groaza şi mila inerente unei fatalităţi mitice, deşi cei ce o îndeplinesc au secătuit-o de tîlcul şi gravitatea primitivă. La început, Mini nutreşte chiar iluzia că ar putea preîntîmpina răul; îl simte infiltrat în familia Rim, chiar dacă n-are nici o dovadă palpabilă şi raţională despre el. Devenind definitiv inutilă, fără aderenţe într-o lume ce se degrada necontenit, Mini dispare firesc apoi din cîmpul acţiunii. Nu vom insista asupra dialogurilor cu Nory, a monologurilor interioare etc., procedee de realizare a rolului ciudat de confidentă, corifee şi public în acelaşi timp, mai pătrunsă de adîncurile faptelor decît cei ce le comit. Această tristă parodie veridică, această mixtură burgheză de Oedipi, Electre şi Fedre calpi, inverşi, mutilaţi se caracterizează şi prin primatul intenţiei faţă de faptă. Ceea ce contează aci este dacă vinovaţii şi-au cunoscut ori nu natura păcatului. Spre deosebire de adevăratul, grandiosul Oedip, cel ce împlineşte malefica voinţă a zeilor, fugind de ea şi împotrivindu-i-se, doctorul Rim îşi asumă de bunăvoie — cruzime?, superficialitate?, fanfaronadă? — întreaga responsabilitate a faptei monstruoase, vrînd să adauge, printr-o minciună, abjecţia premeditării la oroarea actului, să-şi întreacă destinul întru rău — de aceea e numai hidos, nu şi tragic. Străvechile tipuri sînt trivializate, mediocrizate, iar configuraţiile tragice, strîmbe, contorsionate: Sia se „iubeşte cu Moşu" — soţul mamei — din răzbunare pe tatăl adevărat, cel ce o neglija. Lina e lipsită de simţ matern şi, refuzîndu-i Siei asistenţa medicală, în pricinuieşte astfel moartea, cri-

Scanned with OKEN Scanner

ma nu e motivată nici de pasiunea erotică ultragiată, nici de puritatea maternității, ambele atrofiate, inexistente. Rim, la rîndu-i, pretinde că a cunoscut taina și refuză orice umbră de regret și remușcare. Ceea ce fusese, în zorii umanismului, sublim, ar fi devenit de tot grotesc, de n-ar fi fost Mini și Baba în stare să se indigneze și să se înfioare, să simtă ofensa adusă de toți aceștia — și iremediabil — moralei civilizate, sîngelui și sufletului omenesc. Iată deci necesitatea estetică a acestui personaj — Mini — în pofida sau poate tocmai datorită asemănării ușor de presupus cu însăși autoarea romanului. Din trama pseudo-tragediei desprindem doar cîteva pasaje referitoare la reacția Linei, într-o anumită fază a desfășurării acțiunii, caracteristice pentru exactitatea delimitărilor psihice și etice, cu corelațiile lor și, îndeosebi, coloratura specifică dată de calitatea psihică și etică a trăirilor conținutului real, concret al personalității: „Puțina ei dragoste pentru Sia și purtarea de totdeauna a fetei cu ea făceau ca reacțiilor materne să le lipsească conflictul [...] Prima ei fază, deci, după descoperire, fusese de toropeală [...] Mai apoi abia o apucase un fel de necaz cicălitor [...] arțagul era hrana pătimirii ei“ (p. 308 și urm.). Printr-o neașteptată volută a comportamentului Siei — o replică-agent tipică — atitudinea Linei se schimbă brusc, inexistența unei legături între fiică și mamă se dezvăluie brutal și astfel încă o dată tragedia e derogată de la rosturile ei firești. Iată doar centrul scenei respective: «— Citește! . . . Tu ești cea de acolo! Aruncîndu-și ochii pe act: „Din tată necunoscut!“ (de notat și punctuația antinaturalistă, semnul exclamării aparținînd, evident, nu scriptelor ci viziunii Siei), Sia avusese un țipăt: — Nu e Lică tatăl meu?! Acest efect, care nu era cel așteptat, nu fusese pe placul Linei. — Cine vrei să fie tată-tu? Lică e! . . . E vorba de mamă-ta . . . Eu sunt, nerușinato . . . eu! . . . Eu care te țiu, te ocrotesc și vreau să te mărit! Cuvinte grele, cu un înțeles lămurit și care puteau face pe Sia să intre subt pămînt. — Să-ți fie de bine! Da asta e poveste veche! zisese grosolan fata. Lina înțelesese atunci că Lică i-a vorbit Siei de ea batjocoritor și se ofensase de moarte. Nu-și mai alesese cuvintele, pierduse orice cumpătare și grămădise ocările și pumnii». Iar în continuare, în antiteză, corifeul mut și eroul burghez meschin al tragediei degradate, fiecare cu atitudinea-i caracteristică, stigmatizantă: „Baba, pe coridor, se așezase pe

Scanned with OKEN Scanner

vine cu mîinile peste urechi, aşteptînd să se facă pămîntul praf, iar Rim, prevenit de întrevedere, lipit cu urechea de uşa biroului, nu putuse rămîne neutru“ (p. 310). Nu ne putem extinde la analiza acestei scene, unde fiecare replică face ca naturaleţea să fie şocată, întoarsă pe dos. Replica, aşadar, aici, întinde la maximum rolul de agent al acţiunii, căci Sia şi Rim devin mai vinovaţi prin ceea ce spun decît prin ceea ce au înfăptuit: esenţa însăşi a dramei se desfăşoară prin cuvinte, prin forţa malefică a cuvintelor.

În general, în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu hazardul, ca şi pasiunile, joacă rolul secundar; determinantă e voinţa, intenţia — fie declarată fie semiconştientă —, voinţa contorsionată, profitînd de împrejurări, mulîndu-se pe ele şi suprasolicitîndu-le. Dar sînt voinţele chircite ale burgheziei lipsite de Napoleon şi de napoleonism, fără de Rastignac înfruntînd capitala în patosul ambiţiei grandioase, fără de Julien Sorel prins în chinga alternativelor de roşu şi negru. Amibiţioşii de pe cheiurile Dîmboviţei, în excelenta viziune de psihologie socială a scriitoarei, au isteţimea maleabilă şi profitoare de ocazii, iar demonia lor — cîtă este — constă în acceptarea odios de docilă a faptului împlinit. Coca-Aimé, din *Drumul ascuns*, merită atenţie în acest sens.

Fizionomia de păpuşă nu este numai o aparenţă, o mască, ci şi o formulă de adaptare la mediu, un cameleonism profund deşi hieratic: frumuseţea neînsufleţită, dar dinamizată artificial, din interior — constituie esenţa „stilului“ Cocăi-Aimée. Motivul porţelanului în portretizare simbolizează opacitatea, nu fragilitatea ca de obicei. Este vorba, deci, cum s-a putut remarca şi cu privire la unele fapte epice analizate mai înainte, de transformarea unor cîmpuri semantice tradiţionale. Scopul vieţii, resortul de ultimă analiză constă în nesaţietatea relaţiilor sociale, despuiate de orice căldură umană, de orice afinităţi reale; existenţa e dominată de nişte cvasiabstracţiuni cu iz de cîlţi vechi de umplut păpuşi şi paiaţe. Dar această apetiţie la rîndu-i este un mijloc — nemărturisit — de a-şi păstra şi consolida bunăstarea materială şi, totodată, de obnubilare a acestor interese mercantile, iar conexiunile dintre cele două mobiluri sînt variate şi cel mai adesea subconştiente. Gîndirea e simplistă dar vicleană, josnicia meschină şi fără patosul răului; în lupta pentru dominaţie, tactica paşilor mărunţi dar surprinzători, sprijinindu-se lăuntric pe precaritatea reacţiilor, sărace în du-

Scanned with OKEN Scanner

reri și bucurii, îi dau o pavăză indestructibilă sub aparența-i inofensivă. Tactica se bazează pe o extraordinară, derutantă acceptare față de circumstanțe; marile truvaiuri, spre a-l șoca pe doctorul Walter, constau tocmai în docilitate. Nimic nu o scandalizează; astfel, în fața portretului Salemei, exclamă: „Donatoarea!" (*Drumul ascuns*, p. 397). Adaptabilitatea la rău e într-o stranie consonanță cu fizicul: „Coca-Aimée, curată ca porțelanul, primea fără sfială, de-a gata, unele noțiuni necurate" (*op. cit.*, p. 385). Succesul stilului de păpușă rezidă dintr-o infailibilitate a artificialității, în mod paradoxal aproape spontane: „Deși studiat în oglindă, surîsul, printr-o intuiție a cochetăriei, reușea să fie grațios și nesilit" (p. 382). Cu metodă specifică, a rectificărilor de nuanțare, Hortensia Papadat-Bengescu îmbogățește cîmpul semantic al lexemului *porțelan*, amplificîndu-i sensurile: „moralul îi părea (lui Walter, n.n.) curat ca și porțelanul din care era făcută. Aprecierea lui nu era greșită, abia dacă era puțin exagerată. Aimée avea, într-adevăr, idei precise ce înlăturau aventura ca fiind neoportună și fără agrement și se ferea de murdărie ca de ceva ce alterează frumusețea; erau garanții, dacă nu de ordin superior, dar îndestulătoare" (p. 428). În final, rolul de păpușă încetează, Aimée trebuind parcă să plătească un tribut de corupție, de murdărie fizică, pentru a deveni aptă să-i fie pereche lui Walter.

Pe drumul ascuns — simbol cu tîlcuri multiple — al ambiției, doctorul Walter urmărește și reabilitarea morală față de sine însuși. Un soi de arivism spiritual, o falsificare a eului sincer, întru un ideal vag dar insistent, la fel ca și diferența substanțială dintre autenticitate și sinceritate sînt relevate cu extraordinară finețe. El vrea să devină — sau să-și pară sieși — un om. Drumul ascuns spre această țintă va fi — paradox al veridicității — un șir de aberații de la umanitate, adică de la normele milenare ale lumii civilizate, ca și de la legile firești ale sufletului, și el se va încheia printr-un eșec: imolarea sufletului în construcția ambiției sociale. Cu un rar discernămînt se delimitează gradele intermediare între adevăr, minciună și autoiluzionare, precum și formele absconse, intime ale conformismului. Fraze reci, alcătuite aproape exclusiv din termeni așazișI abstracți, prin indubitabila realitate a universului sufletesc invocat, primesc pregnanța concretului imaginar: „Doctorul Walter părea de altfel a fi dorit puternic reabilitarea pe căile ce-i erau cu putință: avea o mare pasiune pentru tot ce era

Scanned with OKEN Scanner

obiect de artă". Aşadar, pentru el, lucrurile frumoase sînt un paleativ pentru dezgustul faţă de făpturile de carne şi sînge: „rafinarea delicată a obiectelor îi da o compensaţie prin stări pur comtemplative către făpturi neînsufleţite" (p. 361). Motivul compensaţiei se combină cu vanitatea şi cu bunăstarea: „Pentru Walter, posedarea unui sanatoriu propriu era o măgulire şi o compensaţie, era totodată şi o asigurare împotriva ruinei". Şi autoiluzionarea continuă: „Cheltuise şi cheltuia încă mult şi cu patima cuiva care vrea parcă să scape de bani; era felul lui de a fi cinstit" (p. 363). Şi mai departe, pe aceeaşi pagină, o frază caracteristică pentru sugerarea printr-un minimum de cuvinte, dar fiecare cu o foarte precisă semnificaţie, şi cu ajutorul unui singur adverb restrictiv repetat, a funcţionării totuşi defectuoase a procesului de autoiluzionare: „Cînd Salema i-l făcuse cadou (sanatoriul, n.n.), Walter aproape crezuse că o iubeşte, îşi închipuise aproape că el sau ea aveau suflet". În rezumat, aventura lui Walter este încercarea de a dobîndi un *eu* complet, recurgînd la simulacre ale relaţiei de tuitate.

Lupta dintre Walter şi fiica soţiei sale, Coca-Aimée, constă într-o înlănţuire complicată de *malentendu*-uri. Mesajele transmise de ea îşi ating efectele tocmai prin faptul că ajuns deformate la Walter. „Fapta" epică propriu-zisă se situează astfel în interior; ea se săvîrşeşte prin confruntarea tăinuită a două euri diferit structurate şi fără afinităţi, dar poate tocmai prin aceasta apte de a deveni complice. Iată un pasaj: „Cucerirea Bucureştiului apărea obligatorie, dar şi anevoioasă, şi de aceea, în calculul ei, Walter era socotit un personaj foarte însemnat. În timp ce făcea astfel de calcule, surîsul diafan pe faţa transparentă şi ochii limpezi nu oglindeau nimic din preocupările ei. În faţa acestei seninătăţi permanente, un fel de impacienţă cuprindea pe Walter; i se părea că are mereu dinainte o păpuşă" (p. 390). Încă mai interesant e ecoul trezit în el de tertipul lui Aimée de a nota „tablourile şi obiectele cele mai frumoase pentru a le descrie amicei mele Hilda" şi de a bate din palme cînd doctorul îi propune să-şi invite prietena, după ce, la începutul scenei, lansase calificativul salvator despre Salema: „Donatoarea": „Aimée reuşise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o comoţie din cele mari" (p. 398). Procesul de obnubilare a senzaţiei, transfigurarea ei tainică într-o conştiinţă tulburată de obsesii din adînc, travaliul intim al iluzionării de a poseda o interioritate superioară sînt magistral exprimate: „În tîmplă, în

artere, cînd și cînd, subsista o zvîcnire. I se lămurea treptat o infatuare pentru acea sensibilitate. Statornicit în voința lui sceptică, poseda, așadar, și celălalt material, cel din care oamenii slabi fac atîta pricină. *Era uimit de luxul persoanei sale,* își drămuia cu îngîmfare sensibilitatea; simțirea lui puțină era mult mai valoroasă ca a celor care o vîntură din belșug; doctorul Walter era capabil de emoție. Lucrul avea o însemnătate deosebită" (p. 393, s.n.).

E vorba, deci, de simularea unui EU, fenomen paralel cu încercările de a o preface în TU pe Salema (apoi pe Coca-Aimée), transformînd interesul în iluzia iubirii. Altfel spus, Walter, ca și Coca-Aimée, își intuiește deficiența structurii interioare. *Persoana,* în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, și în special în *Drumul ascuns,* se vădește amenințată de neant. În societatea „individualistă" interbelică, *individul* se află într-o criză fără altă ieșire decît, bineînțeles, anihilarea revoluționară a acestei societăți. Personajele Hortensiei Papadat-Bengescu și figurile lui Bacovia reprezintă două fațete ale aceleiași medalii.

Din confruntarea subtilă a două subiectivități, considerate detașat, lucid și în concretul lor, se iscă obiectivitatea majoră a a romanului. Replica — cea a lui Aimée — funcționează ca un mecanism de declanșare a unui proces ascuns, complicat și imprevizibil. Vorbind în linii mari, în primul roman, *Fecioarele despletite,* criza se situează înaintea replicii, fiind divulgarea, comentarea, prescurtarea ei; în *Concert din muzică de Bach,* dimpotrivă, criza și replica sînt simultane, adică replica nu numai că exprimă dar chiar constituie criza, iar în *Drumul ascuns,* îi succede, momentul de criză fiind posterior replicii.

În analiza psihologică, treptat Hortensia Papadat-Bengescu renunță aproape de tot la imagine, la comparații ori analogii ce căutau să încarneze, să reprezinte inefabilul, dobîndind impresia de concretețe, de real prin precisa nuanțare a reacțiilor psihice. Pătrunderea și relevarea amănunțită a interiorului devine aventură spirituală. În *Drumul ascuns,* epurată uneori aproape total de figuratismul ce-o învecina limbajului poetic, limitîndu-se cu severitate la expresia nudă și exactă a întîmplărilor sufletului, analiza psihologică se epicizează. Reacția psihică devine peripeție. Acțiunea sufletului cîștigă în imediatitate. Tendința e de a prezenta înseși mișcările ascunse ale eului, hotărînd destine. Rarele metafore sugerează un peisaj lăuntric stra-

Scanned with OKEN Scanner

niu, ireal, de un mare dinamism, solidificînd fictiv sterilitatea ultimă: „În atmosfera lui boreală putea astfel răzbate mai pur prin filonul de otravă și, subt gheţari, zigzagul scînteii reci a pasiunii tăia drumuri netede de hartă“ (p. 784). Alteori, termenii cvasimetaforici sînt despuiaţi de vizualitatea lor obișnuită, sugerînd parcă substanţa însăși a tulburelor jocuri ale autofalsificării: „Cortina ceţoasă ce învăluia atmosfera de acolo din preajma muribundei da lui Walter o păinjenire pe care o socotea drept emoţie, cu acel fast ce-l acorda emoţiilor lui“ (p. 543). Fire glacială și tenebroasă, Walter — fapt semnificativ — e lipsit de grai intern, în momentele de criză maximă.

Coca-Aimée ne este destăinuită cu alte mijloace, conform caracterului ei. Observăm deci încă o dată adaptarea procedeelor artistice la stilul personajului inventat. Există o dualitate între o parte a personalităţii bine chibzuită, clară în egoismul și urîţenia senin consimţită, și o alta, atît de tăinuită încît rareori se lasă sugerată. Aimée posedă vorbire interioară, căci ţelurile ei sînt faţă de sine însăși declarate cu un imperturbabil și candid cinism: „Supunerea lui Walter era însă numai un capitol — însemnat, desigur — al unui proiect mai larg, elaborat de imaginaţia ei încă copilărească, dar și foarte prevăzătoare [...] Aimée credea că familia Walter, așa cum era constituită, trebuia să-și facă loc în „lume“ — adică în cercul celor douătrei sute de persoane care formează societatea cea mai aleasă“ (p. 413). Uneori coerenţa și logica vorbirii interioare se arată și prin citare, prin înscrierea între ghilimele a anumitor fraze sau expresii. De exemplu, după asigurarea dată de Walter, în timpul bolii Lenorei: „Nu ești singură! Mă ai pe mine“, reflexul ei interior este următorul: «Aimée se calmase ca printr-un resort. La nesfîrșita repetare a gîndului: „Casa și familia Walter!“ Walter dase acum un răspuns» (p. 532). Dacă lui Walter, vorbele lui Aimée îi trezeau gînduri îndelungi, terminate în stări psihice tăcute, imponderabile, deci un proces de răspuns mult augmentat faţă de semnalul primit, Aimée dimpotrivă, după o astfel de replică, hotărîtoare chiar, se calmează brusc, gîndurile i se încheie, se înnoadă în jurul expresiei-cheie „Casa și familia Walter“. Alteori, vorbirea interioară are ceva asemănător cu graiul mecanic al păpușii: «„Mama e bolnavă rău!“ își repeta mașinal, fără a pipăi sensul exact al cuvintelor» (p. 521). Sau acea propoziţie eliptică, sugerînd atît de bine artificialitatea simţului filial, care ia spaima de contagiune și de ereditate

Scanned with OKEN Scanner

drept suferință și se rezolvă într-o litanie mecanică, amorțitoare: «„Mami a mea! Mami a mea!“ pînă adormea» (p. 534).

Nu vom mai analiza acum defecțiunea comunicației interumane în cazul Elenei și a soțului ei Drăgănescu, mulțumindu-ne să notăm cum, din confruntarea dintre cinstea rece, convențională a Elenei și lașitatea lui, ce refuză evidențele, ia naștere un joc crud și absurd, sfîrșit în favoarea celei ce trăia mereu „în limitele convenienței“. Semnificativ e gîndul lui Walter: „El, Walter, va trebui iarăși să siluiască împrejurările; acea sfidare permanentă a destinului care-l purta i se înfățișa însă ca o formulă superioară și pe măsura lui; tot așa de frumoasă în felul ei, ca și armonia destinului Elenei“ (p. 532).

Tipologia social-psihologică se stabilește așadar în funcție de atitudinea față de destin: Drăgănescu și Lenora sucombă refuzînd iremediabilul și căutînd să fugă de el; Lică reușește, profitînd cu dibăcie de circumstanțe; Walter, după o zadarnică încercare de confecționare a unui soi de omenie, își statornicește veritabila vocație de a violenta și împrejurările și normele etice; Aimée evoluează de la planurile autodeclarate de parvenire la complicitatea tacită cu monstruozitatea morală ce i-o oferă destinul. Nu a căutat să-și uzurpe mama, dar succesiunea i-o primește printr-un arivism subconștient, ca o soluție de viață, fără a avea sentimentul acut al unei silniciri a sorții. Subconștientul lucrează pieziș, cu încovoieri bizare, explicabile prin egoismul insolent și total. Dacă la început Walter îi fusese indiferent, acceptîndu-l ca soț, prinde a-l urî: „Un sentiment de ofensă neiertător se așeza în ea ca un program de viitor“ (p. 598). E deznodămîntul fatidic al drumului lor ascuns.

Finalul cărții e de o cutremurătoare ironie: „Cerca să înlăture pe Walter din aspirația ei obsedantă spre avere, îl ucidea o secundă pentru a-l învia cu grabă. Stăpînirea, din care-și făcea un idol, nu se putea concepe fără el. Îl ura mai mult pentru că era indispensabil, ură fără adîncime care aducea un fel de echilibru iubirii absente... Ea îl va înșela... cu prudență, firește, cu precauțiuni... Perspectiva de a trăda tiranul o înviora, apoi o azvîrlea în zona de frig și de umbră a fricii [...] Mai subjugată, mai puțin mulțumită ca oricînd!... Și mereu va fi așa de aici înainte... Iată traiul ei. Orfană! Era orfană!... Sughițase un scîncet mic de plîns: „Mamile! Mamile a mea!“» (p. 608). Ca în cazul altor personaje ale Hortensiei Papadet-Bengescu, se vestește pornirea revindicatorie, compensa-

torie a celui ce comite compromisuri pentru o ambiție ce nu-i dă fericirea scontată. Dar replica ultimă, iscată din contorsionările eului stăpînit de tenebrele ranchiunii, ale mizeriei interioare și ale poftei de a domina, îi pecetluiește deformarea în chiar adîncurile intime ale ființei. În retorta egoismului, ipocrizia a devenit sinceritate, masca s-a substituit chipului, însăși moartea este înșelată, iar duioșia e cel mai feroce cinism. Totuși, se pune întrebarea: de ce simte Aimée, după ce și-a atins scopul de a se căsători cu soțul rămas văduv al mamei, nevoia de a o plînge, alintat, pe defunctă, deși, într-un fel, îi fusese rivală. Nimeni nu o vede, nimeni nu o aude. Cui îi cerșește mila, în fața cui vrea să pară o biată orfană fără apărare, plîngîndu-și mama moartă? Evident, în sinea sa este o privire instituită ca privire a celuilalt. Adevărul nu ne aparține; el este al celorlalți; nu ceea ce sîntem contează, ci ceea ce sîntem considerați. De fapt, nici nu sîntem, nici nu existăm în afara alterității chemate să ne ratifice. În romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, reprezentative pentru așa-zisul realism psihologic, omul fiind imaginat ca o făptură cu multe etaje și subsoluri, deci stratificat, alteritatea se află în sine. De la fiecare nivel, un altul pare a privi în jos și a judeca nivelul inferior. Aceasta însă nu se dezvăluie retoric ci, cu prioritate, implicat în vorbirea interioară. Cînd Aimée scîncește „Mamile!", Aimée, păpușa de porțelan, imaculata, o aude și, firește, o consolează justificînd totodată proiectul adulterului. Walter, să subliniem, este acum un tiran. Ciudată și exactă evoluție: soț, abia, el devine tată vitreg: maștер. Căci, să nu uităm, motivul incestului apare și aici, mai bine-zis, al pseudo-incestului.

Personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sînt, cum s-a putut constata, polifonice. Dar polifonia nu este un criteriu de valoare în sine din punct de vedere etic, ci numai literar. Personaje complexe, împlinite din punct de vedere estetic, doctorul Rim, Walter și Aimée sînt, ca persoane fictive, cele mai dezgustătoare din literatura română, (după părerea mea, firește). Comparat cu aceștia, Lică Trubadurul, fante de mahala, aproape că e simpatic: lipsit de scrupule, e adevărat, nu-și creează totuși o falsă conștiință; vrea numai parvenire, nu și răsfățuri interioare. Doctorul Rim, Walter și Aimée, dimpotrivă, obsedați de *avere*, caută să-și dea iluzia *ființei*.

Fenomenul cel mai interesant dat în vileag în trilogia Hortensiei Papadat-Bengescu este corcolirea eului, acel „scump

Scanned with OKEN Scanner

dezmoștenit", cum este numit într-un monolog interior al doctorului Rim, redat prin vorbirea indirectă liberă.

O întrebare se pune și aici: Oare acel *eu* ascuns, răsfățat, crezut persecutat și dezmoștenit, obiect principal al preocupărilor celorlalte „caturi ale conștiinței", constituie *adevăratul* eu? Ceea ce este mai adînc nu este neapărat și mai autentic. Reaua credință este evidentă. Vorbirea indirectă liberă o dă în vileag fără cruțare. În polifonia persoanei lui, Rim îl denumește pe acesta cu autocompătimire, complezență și spirit revendicativ, „scump dezmoștenit" (termenii ar putea fi analizați și în spiritul Marthei Robert ca variantă a complexului copilului din flori). Repetăm, se aude aici vocea relei credințe. Persoana este. da, polifonică, dar lipsită de un centru și, deci, nu are valoare nici pentru sine nici pentru ceilalți. Autocompasiunea nu este respect de sine, ba chiar dimpotrivă. Conștiința privește ca și cum ar fi „celălalt", spre eul ascuns, dar nu se află în posesia adevărului. Mai precis, refuză — și în aceasta constă reaua credință — adevărul. Scriitoarea, de altfel, o și spune, în același context: „Era mizeria omului cu sine pe care o cunoaște și n-o recunoaște".

Instanța de ratificare, „lumea", s-a schimbat radical de la Slavici la Hortensia Papadat-Bengescu. Acum „lumea" este declarată imorală. EUL, lipsit de prestanța unui EL, nu mai are criteriu. Apare hedonismul. Mai mult: tuitatea nu este nici reflectorie, nici dialogală. TU, ca instanță interioară (unul din „caturile" ființei), este doar un instrument de dezmierdare a sinei, așa cum ceilalți *tu*, ca exterioritate, nu sînt decît instrumente de parvenire. Cînd ceilalți devin, ca să urmăm vorba celui mai mare moralist, probabil, al secolelor, Kant, mijloc, nu scop, și omul însuși devine tot un mijloc, nu scop în sine.

Alteritatea determinantă epic este reprezentată de bastarzi: Mika-Lé, Sia. În schimb, catul superior al conștiinței se pune față de acela inferior în poziția mamei atotîngăduitoare față de pruncul fără apărare în mizeria lui. Dar această poziție este evident falsă. Aimée, să ne amintim, se simte „orfană" și se substituie mamei sale nu numai în patul lui Walter, ci și în propria sine: ca factor de compătimire, iertare și alintare. Tatăl pe de o parte, Mama pe de altă parte, întruchipări ale elementului EL, sînt absenți sau ca și absenți. Mama, reprezentînd indulgența, bunătatea, este înlocuită de una din vocile interioare.

Scanned with OKEN Scanner

Tatăl însă, factor de respect și datorie, — rămîne și în afara sinei. Locul i-l ia, simbolic vorbind, tatăl vitreg; uzurpatorul persecută și dezmoștenește, și nu i se poate replica, în apărare, decît prin viclenie. Super-ego-ul este un tată vitreg; ego-ul îl păcălește cum poate, pentru pacea și huzurul lui „id".

Scanned with OKEN Scanner

NEÎNȚELEGEREA

Adevărul celuilalt nu se opune minciunii, dimpotrivă, o presupune, o cheamă. Voce interioară sau exterioară, pentru ca „celălalt“ să pronunțe un verdict favorabil, trebuie să fie sedus. Acesta este mobilul profund al personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu. La Anton Holban polifonia persoanei se organizează altfel. Autorul nu mai este martor „obiectiv“, el se implică nu doar ca narator, ci și ca erou în textul său; devine propriul său personaj. Mai mult: el se angajează total ca *persoană* în literatură. Vreau să spun că *eul* scriitorului se instituie ca instanță de ratificare EL. De aici, multe particularități ale scriiturii holbaniene și, bineînțeles, o problematizare aparte a tuității.

Înlocuirea modului epic, liric sau dramatic de existență literară a relației erotice prin modul analitic echivalează, în romanele lui Anton Holban, cu tentativa unui moralist de a studia un caracter ce îi apare imposibil de clasat și de tipizat. Din contradicția dintre nevoia de claritate, unitate și consecvență și fluiditatea persoanei reale rezultă nu numai forma de expresie specifică, ci chiar tensiunea cea mai intimă a erosului. Pentru Sandu, nume convențional al lui „eu“, a iubi înseamnă a nu (se) înțelege; a scrie, a literaturiza această iubire înseamnă a ameți de luciditate, a orbi de lumină, pînă la a nu mai vedea al cui este acel ininteligibil caracter supus iubirii-studiu. Vom încerca să demonstrăm succint aceste afirmații. Atrag atenția asupra reflexivului pus în paranteză: *a nu (se) înțelege*, expresia avînd trei sensuri: a nu înțelege ceva sau pe cineva, a nu se înțelege pe sine însuși, a exista dezacord între două sau mai multe persoane.

Scanned with OKEN Scanner

Iubirea ia un aspect ciudat de ranchiună, dezaprobare, chiar dispreț. Eroul pare a iubi în mod paradoxal femei care nu-i plac, mai ales Irina și Dania, din romanele *O moarte care nu dovedește nimic* respectiv *Jocurile Daniei*. Milly, personajul martor — sens experimental — din ultimul roman, femeie plină de calități, admirabilă, „meritînd" să fie iubită, dovedește tocmai caracterul absurd al raționalismului excesiv ce alimentează „sentimentul", mai bine zis obsesia erotică.

Unei fraze din *Jocurile Daniei:* „Familia ei poate fi încîntată că a făcut din ea o păpușă. Dar numai o păpușă!"[1] (p. 45) îi corespunde relevant și neașteptat o alta din *Parada dascălilor:* „Față de domnul Hanibal am avut întotdeauna o imensă curiozitate și o părere de rău. Curiozitatea copilului în fața păpușii care surîde perpetuu, își deschide ochii, are gropițe în obraz, părul blond și rochița cu buline, și părerea de rău că nu pot, asemenea copilului, să desfac, să văd ce e înăuntru"[2] (p. 208). Asemănarea celor două texte e frapantă în cazul erotismului celui mai frenetic și al colegialității indiferente, reci, lipsite de simpatie, prin termenul de comparație: păpușa. Tehnica abordării: substituirea imposibilei tipizări prin analiza unor fapte paradigmatice, disparate și contradictorii, inexplicabile, precum și dominantele afective: curiozitate, fascinare, cruzime etc. sînt aceleași.

Erosul holbanian are particularitatea de a fi compus din sexualitate și cerebralitate, fiind însă lipsit de simpatie, de suflet. Atracția — erotică sau pur intelectuală — este determinată în bună parte de intenționalitatea cvasipermanentă de a exprima în forme inteligibile viul insesizabil: percepînd omul cu o intuiție bergsoniană, se simte dinăuntru obligat să-l exprime cu rigoarea unui La Bruyère. Ioana, eroina inteligentă, dar nu mai puțin insuportabilă prin tensiunea ce o provoacă, îi reproșează la un moment dat: „Cînd te gîndești că dacă aș muri eu, în loc să țipi sau să te arunci în mare, ai combina scene funebre și apoi le-ai scrie, bineînțeles pricepîndu-te să le gradezi cum trebuie, ca să ajungi la punctul culminant și la efectul dorit". Replica e promptă și fără echivoc: „Orice scriitor, cît de sincer ar fi, își aranjează suferințe reale"[3] (p. 383). De fapt, eroul transformă tot timpul suferința în literatură.

Anton Holban vorbește despre „caracterul confuz al Daniei" (*Jocurile Daniei*, p. 50). Enigma feminității constă în contrarierea dorinței de a sintetiza trăsăturile într-un caracter, de

Scanned with OKEN Scanner

a introduce o simetrie și o certitudine clasică într-o realitate, exterioară și interioară, de o „modernistă" incongruență; enervarea provine din opoziția „persoanei" față de „personaj". Începînd cu anii treizeci, tipologia literară se îmbogățește cu două „clase" noi, îngemănate și interșanjabile: confuzul și suspiciosul, după cum personajul, ca să întrebuințăm termenul consacrat, este subiect sau obiect al punctului de vedere literar. Raportul *suspiciune* vs *confuzie* are un sens unic — exclusiv de la „ego" la „alter" — în romanele lui Anton Holban.

Găsim în *Jocurile Daniei* unele raporturi de simetrie între narator „eu" și Dania (EU-TU/EA), se pare, fără ca autorul-protagonist să fie conștient pe deplin de ele. Astfel, dacă *ea* are atu-ul frumuseții, *el* îl are pe cel al inteligenței și talentului; dacă *el* se declară adesea „umilit" de bogăția iubitei, *ea*, la rîndu-i, este evident complexată de celebritatea lui; *el* e fascinat și indimidat de tinerețea feciorelnică a Daniei, nu mai puțin magnetizată de maturitatea și experiența lui etc. etc. Fiecare diferență ar putea constitui o „superioritate" din punctul de vedere respectiv, dar în carte nu există decît un singur punct de vedere, de aceea totdeauna *ea* (=*tu*) este oglinda lui el (=eu). Iată un pasaj din *O moarte care nu dovedește nimic*, elocvent în acest sens: „De cele mai multe ori vedeam clar că o zbucium pe Irina, uneori însă nu înțelegeam bine, fie că se petreceau în ea lucruri neobișnuite, fie că firea mea curioasă, nesuprapunîndu-se pe starea ei normală, o făcea să mi se pară ciudată — căci eu nu puteam părea față de mine ciudat, fiind deprins cu sinuozitățile mele, care mi se păreau normale. Astfel, poate din pricina mea apărea Irina tulbure și neînțeleasă"[4]. Doar în *Ioana*, conștiința asemănării, ca motiv adînc al contradicției perechii, aparține eroinei: „Tu mi-ai fost tot ce-am avut mai scump pe lume, și oricît nu ne-am înțeles, am fost perfect asemănători. Aceleași aptitudini am avut, aceleași preocupări și aceleași defecte și calități sufletești. Orgoliul ne-a fost egal și, din pricina lui, n-am suportat nici unul nici o înjosire și ne-am răzbunat pentru orice umilință". Și mai departe: „Cred că sîntem identici!" (*op. cit.* p. 377 resp. 384). Eroul presupune o carte scrisă de Ioana: „Din lectura celor scrise de amîndoi un al treilea ar putea să-și facă o convingere. Poate însă că ar găsi două pledoarii așa de diferite, că orice comparație n-ar avea nici un rost" (p. 310). E de crezut mai de-

Scanned with OKEN Scanner

grabă că o astfel de carte ipotetică ar fi fost asemănătoare pînă aproape de identitate, dar cu rolurile schimbate: Ioana ar fi devenit „bănuitoare“ iar Sandu — „caracterul confuz“. Dania nu este tot atît de precis imaginea în oglindă, dar simetriile sînt pregnante. Precum o spusese în primul roman de valoare, protagonistul-analist e obsedat de personalitatea femeii fiindcă e magnetizat, vrăjit, uluit de propriile-i trăsături ce-i apar străine, insuportabile, dușmănoase, alienate, reflectate pe chipul opac al iubitei ca formă specială de „alter-ego“. Caracterului fantast, neobosit născocitor de ipoteze, explicații și semnificații, specificul plăsmuitor, inventiv, generator de ficțiune al analizei eroului este pus în paralelă și potențat de „irealismul“ mai concret, mai direct, mai feminin al Daniei: „Dania este lipsită de realitate. Urmărește un vis, apoi altul, după cum are timp să viseze [...] Ireal ai trăit cu imaginea mea. Îmi știai fizicul? Vîrsta? Un nume propriu care te obseda, și unele cărți de ale mele. Dar nu o judecată lucidă asupra lor, ci hipnotizată de vreun rînd întîmplător“ (*Jocurile Daniei*, p. 46 și urm.). Chemările ei telefonice, uneori de o senzualitate uluitoare, exaltată, sînt vise rostite. „Dania trăiește într-o lume abstractă, inaccesibilă, și realitatea o deziluzionează“ (p. 30) — e una din primele caracterizări. Lumea interioară a lucidității exacerbate a eroului nu e mai puțin o lume închipuită, complicată, care nu se poate integra plenar în realitate.

Pentru un observator indiferent și superficial, clasificarea Daniei nu ridică nici o problemă: «De fapt tu complici o istorie simplă. Din pricina asta găsești atîta confuzie. Aplică pe silueta Daniei înțelesul cuvîntului „ușurică“ și vei vedea că totul se explică!» (p. 137). Eroul acceptă imediat diagnosticul, dar Dania rezistă tuturor dezavuărilor, tuturor argumentelor raționale împotriva ei. Forța eroinei nu se reduce la frumusețe: Irina fusese „urîțică“ și nu-l obsedase mai puțin. Excesul de analiză în manifestarea erotismului cu mereu noi nuanțe complică figura, Daniei, covîrșind-o prin numeroase atribute; chiar ușurătatea devine ceva obscur, enigmatic, magnetic: «Astfel, oricît de atent aș fi fost, nu înțelegeam resorturile sufletești ale Daniei. Se deosebea de tot ce cunoscusem pînă atunci, de tot ce citisem. Nu existau cîteva procedee cu care să mă deprind, oricît de ciudate ar fi ele, să le pot prevedea. Numai capriciu. Poți să te deprinzi cu gîndul că iubita ta depinde numai de capricii? Eram iritat că nu înțelegeam nimic

Scanned with OKEN Scanner

[...] Dania ușuratecă. Deplin ușuratecă, adică fără perversități, fără vreo teorie, la întîmplare în voia vieții. Existența ei se petrecea mereu neprevăzut, nu-mi povestea niciodată ce făcea în timpul despărțirii noastre. Ocupațiile ei zilnice îmi rămîneau necunoscute. Ea explica, dacă mă plîngeam: „Pentru că viața mea începe din clipa cînd te văd!" Erau binecuvîntate aceste vorbe. Nu puteam continua discuția. Rămas singur, vedeam că sunt mereu în întuneric» (p. 159).

Într-o pagină de autoanaliză acerbă, scriitorul pare a aduna laolaltă, asumîndu-și-le, aproape toate defectele atribuite Daniei pe parcurs: «Sunt un om complicat, sau ca să spun mai puțin favorabil despre mine, încurcat [...] Mă ascult cînd vorbesc și mereu nu sunt încîntat de vorba pe care o spun. Îmi acopăr timiditatea cu unele istețimi nepotrivite [...] Multe artificii pentru cel mai mic gest. Nu mă pricep să limpezesc „da" sau „nu". Fac o paranteză, căci un gînd nou s-a intercalat, totdeauna conținînd în el un chin [...] Sunt gelos, ridicol de pretențios [...] Dacă iubita mea ar avea aceeași psicologie, ce mult ar trebui să sufere din pricina mea!» (p. 103). Confuză, nesigură, timidă, artificială, geloasă — așa e caracterizată Dania, fiecare trăsătură negativă fiind regăsită în schița de autoportret. Un singur fapt în plus, esențial: chinul. Cel care spune „eu" crede exclusiv în durerea sa, în superioritatea pe care i-o dă această durere, dar nu acceptă decît ca un nonsens ipoteza suferinței partenerei. Imaginea din oglindă e rece, virtuală și inversă. Și inaccesibilă.

Între Sandu și Dania se joacă, printre altele, subtil sugerată, drama de a nu putea fi Romeo și Julieta: „Mă pot strecura printre visurile ei. Pot s-o sărut în voie, s-o strîng, să-i ating locurile cele mai ascunse. Mă urc pe fereastră pe scări de mătase, ca Romeo. Dania îmi arată misterele ei, cămășile de noapte, așternutul. Decorul de la fereastră îmi folosește: stele și luna. Zgomotul vîntului este un farmec mai mult. Și totuși noaptea simt să sunt iremediabil separat de Dania. Sunt eu mai realist decît s-ar crede? Căci mi se pare intolerabil, fiecare singur și despărțiți de toată lumea" (p. 159). Romeo și Julieta cuceream iubirea, contestînd radical lumea, ce-i despărțea. Aici, dimpotrivă, ironia se vădește mult mai puțin virulentă, mult mai puțin radicală decît poezia. „Eul", individualismul specific anilor 30, se opune libertății iubirii. Disprețuind și căutînd să ignore lumea, îndrăgostiții rămîn singuri și

despărțiți de ei înșiși. Iubirea se autodevoră, se autodiscută, se autocontestă. Iubirea se potențează și se neagă în același timp, prin punerea în discuție. Sentimentul va pieri de epuizare, de istovire.

Cartea întreagă este o interogație: cum este Dania? „Este Dania deșteaptă? Cu toată grația figurii de păpușă de lux, are fruntea mare de persoană care gîndește [...] Face unele observații la care nimeni nu se așteaptă. Unele comparații minunate“ (p. 167). Și asemenea pasaje abundă. Acesta e jocul, mai mult al lui decît al Daniei, fiindcă pentru el a iubi înseamnă a pune întrebări, a crea o persoană imaginară prin mulțimea detaliilor analitice. În felul acesta, însă, orice devine egal de semnificativ și de important. Se produce o descentrare: personajul dorit clar, precis, clasic, începe să se pulverizeze. Analiza obsesivă și nesățioasă își inventează parcă infinit obiectul, propunîndu-și să-l observe.

Anton Holban și-a găsit, o dată cu *O moarte care nu dovedește nimic*, stilul și destinul erotic. O ierarhizare axiologică ascendentă a celor trei romane principale: cel sus numit, *Ioana* și *Jocurile Daniei* nu se poate susține. La o atentă recitire, frapează caracterul lor unitar; ele constituie un întreg, romanul a trei experiențe erotice. Împreună arată că nefericirea nu depinde nici de parteneră, nici de împrejurări, ci că „vina“ erotică e a personajului-narator/autor. Dacă *Jocurile Daniei*, publicat precum se știe tîrziu, poate fi considerat cel mai bun ca scriitură, cel mai original ca subiect rămîne *O moarte care nu dovedește nimic*. Modul analitic de a iubi înseamnă a genera sentiment, exprimîndu-l. Totul este semn, ascunzînd adică infinite posibilități de interpretare. Comportamentul constituie un cifru. Limbajul de maximă relevanță estetică este abstractiv. Tensiunea crește din afirmații generale, cerebralitatea exasperează obsesia erotică, umplînd cu gîndire un vacuum și, fără a înfrumuseța nicidecum obiectul subiectivizîndu-l, ca în modul liric, dimpotrivă, A. Holban obiectivizează subiectul, făcînd din neliniștile proprii — neliniști spirituale chiar atunci cînd substanța primă e instinctuală — conținutul unei erotici *sui-generis*.

Unul din motivele neremarcate în genere ale eroticii holbaniene este vocația pedagogică. „Din pricina teoriilor pe care le peroram mă credeam darnic: o educam!“ (*O moarte care nu dovedește nimic*, p. 106); „Ce ciudate contradicții în Ioana!

Scanned with OKEN Scanner

Nu-i place decît literatura clasică, și totuși e victima celor mai romantice zbuciume. Pare neverosimil ca o fată să-și petreacă timpul numai în lectura lui Racine sau La Fontaine, și totuși așa este. Prin mine i-a cunoscut, e un gust pe care i l-am transmis eu [. . .] I-am interpretat cu toată subtilitatea de care eram capabil o fabulă de La Fontaine [. . .] Am lăsat-o mai tîrziu să interpreteze singură, și eu numai îmi dam părerea, profesor și elevă" (*Ioana*, p. 258); „Îi spun observațiile mele asupra ei, ca și cum, atrăgîndu-i atenția, aș preface-o" (*Jocurile Daniei*, p. 127). Obiceiul de a discuta literatură, muzică etc. cu iubitele, de a le pune la încercare perspicacitatea, de a le examina calitățile intelectuale și morale vădesc profesorul dar, mai în adîncime, ambiția educativă ca formă de întregire, ca tentativă spre absoluta posesiune. Iubita ar trebui să devină o creație perfectă a îndrăgostitului: prin educație, prin cunoaștere, prin expresie literară. Dar, de fiecare dată, ea-i opune jocurile, secretele, inefabilul. Erosul holbanian diferă de toate celelalte prin rîvna, dificultatea și, în cele din urmă, prin imposibilitatea generatoare de mari tensiuni etico-estetice de a modela o personalitate, de a înțelege o persoană, de a construi un personaj.

Rădăcinile acestor particularități ale scriiturii lui Anton Holban sînt de găsit în structura propriei persoane. Lumea ca EL este eludată, pusă în paranteză în ceea ce privește erosul, tema sa dominantă. Ambițiosul — în toate sensurile — a dispărut. Eroul „eu" nu vrea să fie altul, nici egal cu altul. Vrea să fie el însuși. Dar aceasta este prea puțin pentru a fi un om complet.

Eul se proiectează în tuitate în totalitatea contradicțiilor sale, de unde neînțelegerea sau reaua înțelegere (mal-entendu) atît a sinei cît și a celuilalt, a lui EA-TU (femeia iubită). De aici, iubirea plină de resentiment. Anton Holban se pune pe sine ca *celălalt*, dar fără s-o știe. Esențială însă este dezvăluirea eului în întreaga sa polifonie neorganizată, pe cînd romanticii și post-romanticii se ipostaziau divizat, adică inventau un „personaj" pentru fiecare din vocile lor interioare. Să ne închipuim cît de derutant, cît de ininteligibil ar fi un personaj care să fie *în același timp* Hyperion și Cătălin!

Neînțelegerea vine de acolo că autorul nu-și dă seama că partenera este el în oglindă, căutînd tuitatea dialogală acolo unde ea este curat reflexivă. Deci, nu se înțelege pe sine. Și

Scanned with OKEN Scanner

nu se înțelege fiindcă *eu* ca EU nu se poate delimita în absența sau în starea de precaritate a factorilor TU și EL. Titlul *Jocurile Daniei* trebuie să dea de gîndit. În ciuda gravității tonului, structura de adîncime a prozei holbaniene are într-adevăr ceva de joc — al său, nu al eroinei! — în măsura în care unul sau altul din factorii componenți ai persoanei proliferează. Am arătat procesul de dispersiune a tuității în *Țiganiada,* după cum, la suprarealiști, se va produce cel al ileității. La Holban, ipseitatea (identitatea) proliferează. El nu se poate înțelege pe sine și nu-și poate înțelege (nici păstra, desigur) iubita, fiind fascinat de propria imagine în oglindă. *Ea este el.* Narcis se putea îndrăgosti de chipul său din apă, tocmai pentru că nu-l recunoaște ca atare, ci îl crede străin, își ia identitatea drept alteritate. Interșanjabilitatea strict necesară raportului dialogal EU-TU al iubirii se petrece astfel fără un plus de informație. Așadar, dialogul este ireal: este un ecou. Și acolo unde nu este înțelegere, nu este nici iubire. Și înțelegere nu poate exista acolo unde EU și TU sînt identici, iar EL este deteriorat. Cu Holban începe monofonia.

Scanned with OKEN Scanner

VEDERE ȘI REVEDERE

Pînă acum am investigat confruntările de la persoană la persoană. Urmează să abordăm relația cu spațiul, întîi ca exterioritate, apoi ca interioritate. Spațiul nu este universul. Universul este o persoană, este supremul EL. Precizarea aceasta prealabilă este necesară. Spațiul în sine nu este EL, ci o parte, o componentă a *eului,* difuză la prima vedere și care numai la a doua vedere se poate structura, conform polifoniei particulare a persoanei ce și-l apropriază, ca EU, TU sau EL. Faptele acestea sînt mai evidente în literatura memorialistică, decalajul dintre vedere și revedere fiind pregnant și explicit. Vocile eului sînt diacronice, reliefînd diferența dintre privirea anterioară și privirea ulterioară ca diferență între trăire și creație, între eul pragmatic și eul artistic sau, din punctul de vedere dominant al cărții de față, între persoana în curs de constituire și persoana polifonic constituită. În proza de imaginație lucrurile se prezintă ca și cum s-ar petrece pentru prima dată, în cea memorialistică, dimpotrivă, totul are loc a doua oară, totul este revăzut. Cel ce-și amintește este și nu este același om. Caută să-l reconstituie pe cel ce a fost. Decalajul este marca memorialisticii. Se cunoaște importanța privirii, în general, în constituirea imaginii. În creația artistică, imaginea este totdeauna reconstituită conform unui model mental; scrierea, în toate sensurile, o revedere. Procesul acesta este ascuns în proza „obiectivă" sau transpare doar pe alocuri. În proza „subiectivă" și în special în cea memorialistică, dimpotrivă, se etalează.

Timpul alterează imaginea spațiului, fiindcă se schimbă proporțiile, fizice și psihice și, cu ele, unghiul de vedere; de aici

rezultă o tensiune afectivă și intelectuală indelebilă. Orice revedere e un șoc, fiindcă reprezentarea din amintire a locurilor și cea din realitate nu se suprapun. Pentru o natură setoasă de imposibile certitudini absolute, ca aceea a lui Anton Holban, confruntarea e însoțită de un puternic sentiment de frustrare: „Totuși, în excursia mea pe care o încercam după zece ani, surpriza mea a fost mai mare decît mă așteptasem: uitasem aproape tot decorul. Drumul pornea dintr-o stradă, cum nu prevăzusem. Am mers multă vreme printre casele orașului, și eu îmi aduceam aminte că trebuie să ajung repede în cîmp. Am fost convins că o piatră kilometrică îmi împărțea drumul în două — oițele pe care le-am privit cu Irina, strînse de ploaie lîngă stîlpul kilometric! — și acum am găsit semnele kilometrice așezate pe cealaltă parte. Uneori recunoșteam cîteva detalii: o casă sau numai o parte din casă: ușa, gardul, un pod, coline. Dar m-am mirat că uitasem un izvor limpede, al cărui murmur mă încîntase desigur și odinioară. Îmi fusese atît de familiar drumul acesta, mă gîndisem de atîtea ori la el, și acum îmi apărea ca ceva abstract, ca o noțiune pe care am învățat-o și n-am trăit-o. Numai numărul kilometrilor iar eu trăisem la fiecare metru“[1]. Dimpotrivă, pentru Mihail Sadoveanu prevalează un sentiment de suavă fermecare față de miracolele duratei și ale empatiei, ale schimbării și eternizării clipei prin fuziunea eului cu priveliștea: „Se înșală cine crede că o priveliște e aceeași văzută în aceleași condițiuni, că răsăriturile, amiezile și amurgurile se repetă; că clipele curg monoton. Cine e atent vede și aude pururi altceva, fiecare fracțiune a vieții își schimbă perspectivele necontenit — și în sine și în raport cu noi [...] Mă încorporez lucrurilor și vieții, am simțirea că totul trăiește în felul său particular: brazdă, stîncă, ferigă, tufiș de smeură, arbore și tot ce pare nemișcător; faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face să iau parte la viața tainică a stîncii, arborelui, smeurei și ferigii [...] În înfățișarea unică a dezghețului de primăvară de care mi-am adus astăzi aminte, am rămas fixat și eu însumi pentru totdeauna: constat asta în imaginea indelebilă pe care o păstrez în mine și am încredințarea că toate, împreună cu mine cel de altădată, s-au păstrat în sine, în fracțiunea de timp și de lumină care continuă să călătorească în infinit“[2]. Doar copleșitoarea originalitate a vastei opere sadoveniene a putut ascunde exegeților asemănarea de adîncime a viziunii asupra timpului și spațiului, explicabilă

Scanned with OKEN Scanner

nu printr-o filiație livrescă ci printr-o anume înrudire a sensibilității, de o modernitate subtil implicită a scriitorului, cu acel mare poet al memoriei, care a fost Marcel Proust. Așa-zisul tradiționalism al lui Sadoveanu să nu ne deruteze: în felul său particular, doar și Proust a fost mereu fermecat de splendoarea vechilor vremi franceze!

Fenomenul de metamorfoză a reprezentării spațiale prin acțiunea timpului are, evident, o importanță deosebită în scrierile cu caracter memorialistic. Vom încerca aici cîteva observații asupra raportului dintre complexul spațiu-timp-memorie, ca fapt psihologic și ca fapt literar, deci ca introspecție și ca expresie, pe baza cărții lui Demostene Botez, *Memorii*. Ne axăm cercetarea asupra ei și pentru că, datorită clarității stilistice pe de o parte, a predilecției manifeste pentru contemplarea întinderilor pe de alta, este potrivită analizei propuse.

Să ilustrăm fenomenul de prefacere operat de trecerea vremii asupra imaginii spațiale cu un citat elocvent pentru accentul stilistic al lui Demostene Botez ca scriitor memorialist: „Venisem după mulți ani de absență, în acea lume pierdută care a fost întîia imagine a universului asupra căruia am deschis ochii. Venisem în ochi cu viziunea noului meu univers de la oraș, cu alte dimensiuni. Casele din sat mi s-au părut mici, sărăcăcioase, aproape în ruină, pierdute printre grădinile ce altădată mi se păreau fabuloase, cu ochii copilăriei mele, iar biserica pe care o aveam în memorie atît de înaltă, intrase parcă în pămînt. Totul se făcuse mic, se zbîrcise, parcă se redusese, cum se reduc oamenii cei mai voinici la bătrînețe. Nu știu de ce, realitatea, aceeași de demult, îmi apărea ca o închipuire ireală, neverosimilă“[3].

Între copil și adult se întrepune un interval biografic, cu tot cuprinsul lui; diferența este nu numai de univers fizic și psihic, ci și de limbaj. Orice „amintire din copilărie“, prin faptul rostirii, se transformă dintr-un fenomen de simplă memorie într-unul de ficțiune, de literatură: impresiile infantile capătă expresii adulte. Marea metamorfoză a lui Cronos este de natură lingvistică. Una din scenele cele mai frumoase din *Memoriile* lui Demostene Botez este cea a preparării mămăligii. Privirea retrospectivă reproduce *sui-generis* privirea copilului fermecat de solemnitatea și grandoarea acestei îndeletniciri casnice. Veridicitatea psihologică tocmai în aceasta constă. Restul este invenție verbală actuală: toate comparațiile atri-

buite trăirii în momentul revolut sînt imposibile pentru nivelul respectiv de gîndire, dar tocmai acest „rest" înseamnă aici totul, adică ficțiunea, creația: «Mi se părea un fel de dans ciudat, un fel de ritual, în care mișcările se acumulau grăbite, într-un tempo din ce în ce mai nebun, ca un ceardaș al brațelor. Din cînd în cînd, din iureșul acesta melesteul se oprea învîrtindu-se pe loc, cu pretenții de baletistă de mare clasă, care ar fi făcut „pointa"; și mîneca largă a cămășii se învăluia ca într-o reverență» (p. 34). Ce semnificație au însă ghilimelele ce înscriu cuvintele „cît luna" în fraza cu dublă comparație: «Mămăliga „cît luna" aburea, fierbinte — ca un mare sigiliu» (p. 35)? Poate chiar reproducerea unei expresii din limbajul curent al anturajului de atunci. În general însă, Demostene Botez nu este preocupat de reconstituirea vorbirii infantile. În schimb, Mihail Sadoveanu ne prezintă drept cea mai veche amintire a sa o precoce „experiență lingvistică": revelația unui cuvînt expresiv, metaforic chiar, împreună cu inexplicabilele meandre ale uitării și ale readucerii lui în minte: „Deodată au prins a bate ciocanele, și o scînteie — prin ce întîmplare? — mi s-a insinuat pe sub gulerul rochiței, la ceafă, cu mușcătura subțire și aprigă [...] Am țipat, ca să dau lumii vestea celei dintîi suferinți conștiente. Strigătul meu a fost un cuvînt: *Otavă!* Îmi dădeam seama că se întîmplase cu mine ceva. — Otravă [...] Cuvîntul, cu rostirea lui necompletă și cu înțelesul fals deși poetic, a fost rostit în singurătatea unui cotlon ferit și a unei zile de april, cu soare intens. Nu l-a auzit nimeni dintre muritori. L-am auzit numai eu și l-am uitat imediat [...] Iată că mai tîrziu, foarte tîrziu, cuvîntul și imaginile au apărut. Rostirea s-a întors clară, ca atunci. Am pronunțat *otavă,* deci încă nu puteam vorbi [...] Reconstituind împrejurările și faptele, m-am întrebat cum s-ar fi putut exprima brusc, printr-un singur vocabul ceea ce mi se întîmpla. Am rămas încurcat, am căutat soluții. Individul acela de doi ani, incomplet și nesigur, a avut o intuiție a lucrului și un instinct al expresiei pentru care am oarecare admirație. De ce va fi uitat el însă totul imediat? Bine. A uitat. Dar de ce altul, un om cu totul altul, un străin aș putea zice, a regăsit imaginile moarte și cuvîntul pierdut?"[4].

Revenind la citatul din Demostene Botez, remarcăm că, dintr-o tendință lăuntrică a construcției frazei, la comparația mămăligii cu luna se adaugă imediat o asociere cu sigiliul. Ca-

Scanned with OKEN Scanner

racterul de diptic, de dublare a imaginii constituie modul său specific de structurare a imaginarului. Alcătuirea gramaticală a frazei, în raporturile ei de coordonare și de subordonare, păstrează aceeași interioară geometrie bidimensională: „Stropi grei și galbeni forfoteau și săreau din clăbuci cleioși, care se spărgeau ca niște bești“ (p. 33). Sau: „Stelele scăpărau pe-un cer senin, cu-o strălucire rară. Totul era clar și curat în univers. O ploaie cerească spăla cenușa murdară a norilor și acul viu al stelelor. Orice suflet de om s-ar fi împăcat atunci cu toate. Era în același timp o impresie de înaltă și vastă măreție, dar și de accesibil. Cine-ar fi strigat tare s-ar fi auzit în cer“ (p. 64). Dualitatea nu este nicidecum de natură antagonică. Termenii simetrici se complinesc, nu se confruntă; spațiul imaginar nu este dramatic articulat pe polarități, cum se întîmplă în cazul altor scriitori caracterizați prin ritm binar. Dimpotrivă, discursul este armonios închegat și echilibrat atît în privința cîmpului semantic referențial cît și pe planul structurii gramaticale. Atribute perechi ca „grei și galbeni“, „clar și curat“, „înaltă și vastă“ nu se opun între ele, ci se completează, redînd unitatea „obiectului“ evocat. Se obține astfel o senzație de „plin“, ceva de volum clasic proporționat cu o justă măsură spontană a mediei între expresiva redundanță barocă și esențializarea pînă la deplina epurare a referinței la carnalitate din sculptura unui Brîncuși, ca să utilizăm o comparație din domeniul artelor plastice. Totul este, în fond, o chestiune de dozaj.

O amintire din copilărie constituie totdeauna un efect de *feed-back:* adultul este condiționat de copilăria sa, dar la rîndul lui, pe baza unei experiențe multilaterale, el își „reinventează“ copilăria, o alimentează îndărăt, ca să traducem termenul englez uzual azi în cibernetică, subliniind acele trăsături cărora destinul de mai tîrziu le-a conferit o semnificație. Proust a păstrat din toată copilăria doar amintirea anxioasei așteptări de fiecare seară a sărutului matern, fiindcă numai acea neliniște a coincis cu ceea ce a devenit el pînă la momentul celebru cînd gustul madlenei îi dezvăluie că fusese un copil fericit. De fapt, momentul simbolizează descoperirea decisivă a vocației de scriitor și, în felul acesta, edenul de la Combray ar reprezenta mai degrabă spațiul „literar“ al trecutului recuperat. Nu pentru că André Gide-copil se deda la mici și obișnuite jocuri ne-

Scanned with OKEN Scanner

permise a scris el *L'Immoraliste*, ci pentru că obsesia puritană a viciului și patosul scandalului au devenit la el literatură și, astfel, conținut al vieții, a invocat scriitorul ca o justificare, imaginea ostentativ impură a copilului ce a fost, în *Si le grain ne meurt*. Jean-Paul Sartre, în *Les Mots*, discreditează, prin imaginea micului cabotin, ideea că adultul s-ar afla cuprins în germene în copil, pentru că sistemul său filosofic se bazează pe aserțiunea că nu esența precede și determină existența, ci invers. Deci chiar cînd imaginea autobiografică propusă posterității este așa-zicînd negativă, ea este idealizată, în sensul că e rodul unei ideologii personale mai mult sau mai puțin distincte: amintirea reprezintă un proces de retroselecție și retrosemnificare integrat comportamentului general al insului.

Concepția despre superioritatea universului rural al copilăriei, la care a aderat fervent Demostene Botez, îl determină să extragă din rezervorul amintirilor confuze acele fapte ce probează vechimea predilecției sale și, prin asiduitatea și vigoarea verbului, să le transforme în motive literare. Unul din cele mai importante motive din această categorie, fiindcă în el se cuprinde și o anumită preferință a dimensiunilor, este cel al indiferenței față de jucării, cu semnificația refuzului a tot ce e factice și miniatural și a opțiunii pentru real și pentru grandios: „Imaginația mea de copil nu s-a cheltuit alcătuind închipuiri moarte de vietăți în miniatură, ci s-a dezvoltat impresionată de proporțiile gigantice ale lumii de care mă extaziam. Jucăriile mele, în realitățile de la țară, erau autentice, vii și colosale: animale domestice. N-am dezmierdat în copilăria mea urși de vată și mucava, ci boi veritabili, ce-mi apăreau uriași, ca-ntr-o mitologie, cu coarnele atît de lungi, pe cît eram eu de înalt" (p. 35). Iubitor de dimensiuni uriașe, așa cum, de fapt, universul „normal" se prezintă copilului, melancolia revederii satului din citatul prim provenise din „schimbarea de scară", de unde pierderea sentimentului de măreție. Statura adultului nu mai regăsește raportul de proporții din copilărie, cînd totul era în același timp mare și familiar, superb și apropiat. Imaginația va trebui să suplinească această măsură paradisiacă, închipuind mereu figura copilului, mic, dar nu pierdut, nu copleșit, ci integrat intim într-un univers ocrotitor, cunoscut, domestic fără a fi prozaic sau trivial, ci transfigurat prin ceea ce este ficțiune în orice aducere aminte a unui scriitor ce caută în trecut adevărul afectiv al unor frumuseți pe care nu i le

Scanned with OKEN Scanner

poate reda confruntarea cu realitatea ca atare, ci doar nimbul fanteziei ce reevaluează estetic datele memoriei.

Peisajele evocate de Demostene Botez se înscriu în cîteva figuri spațiale bine conturate. Iată un exemplu de viziune în amfiteatru: „Via era pe deal. Dominam, mărunțel cum eram — o mogîldeață neagră și nevăzută — acea vastitate din vale, care-mi apărea atunci de proporții uriașe . . . cît un continent [. . .] La picioarele mele, pe puful zăpezii, vedeam urmele de filigran lăsate de lăbuțele pițigoilor, care căutaseră semințe căzute din tulpinile uscate de buruieni. Erau mici drumuri trasate cu motive de broderie. De ce mi-oi fi rămas în minte, atît de clar? . . . Cercuri închise ale unui destin dintr-o zi de iarnă“ (p. 47). Ochiul autorului-spectator imaginar, retrospectiv, situat sus, cuprinde în raza sa și silueta neclară, reconstituită mental, a copilului-actor al scenei de contemplație de atunci. Amănuntul acesta subliniază faptul că în această imagine spațială punctul de vedere este al scriitorului în momentul actual, că „privirea“ compune peisajul după legile frumosului, fără să caute să copieze „privirea“ ineluctabil pierdută a copilului, impresia de vastitate transformîndu-se dintr-un dat psihologic în unul estetic. Diferența dintre eul creativ, imaginativ, obiectiv în sensul de demiurgic: care știe tot, situat deasupra evenimentului, și eul pragmatic, psihologic, subiectiv, individual, adică cel situat înăuntru, cel ce suportă privelișteа, este net demarcată.

Uneori Demostene Botez conștientizează modul său specific de structurare a spațiului. Pentru viziunea panoramică, transcriem începutul unui episod: „Stăteam la geam și mă uitam cu o curiozitate niciodată obosită. În cadru restrîns, aceste întîmplări zilnice și neînsemnate aduceau totuși o variație, o mișcare, un colorit. Era panorama copilăriei mele — cinematograful meu de dinainte de invenția lui. Eram un spectator pasionat. Între mine și ceea ce se întîmpla afară era luciul geamului, care despărțea și dădea o vagă impresie de reproducere: ca-ntr-o oglindă [. . .] Chiar dacă nu se întîmpla nimic și nu vedeam nici o mișcare, ochii mei se pierdeau în depărtări și găseau chiar numai în asta plăcerea subtilă a unei absențe. O! strania melancolie a vastelor peisaje de iarnă!“ (p. 61). De remarcat aici atitudinea precoce contemplativă, semnificativă indiferent dacă e autentică în sens îngust sau dacă e un efect de feed-back. Important este că în *Memorii* Demostene Botez readibilitează „frumosul natural“.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cea mai interesantă, cea mai personală „figură spațială", în care se realizează memoria artistică a lui Demostene Botez, este drumul. Sporadic, motivul drumului apăruse și în citatele de pînă acum. Scena cea mai semnificativă o constituie însă călătoria copilului pe sania încărcată de paie: o mișcare de translație între două paralele, într-un spațiu pe care l-am putea caracteriza ca nemărginire plină. Extragem cîteva pasaje din amplul episod: „Eram afundat în paie pînă la genunchi, dar roată-mprejur orizontul era altul: el însuși suspendat, ridicat deasupra pămîntului [...] Dealurile abrupte se ridicau în serie — unul după altul — înspre Botoșani. Fiecare era însemnat cu un grup de copaci pe creastă, cu o magazie, cu girezi de paie. Și toate erau scufundate într-o singurătate și într-o liniște neînchipuită [...] Dar de abia cînd a pornit sania și cînd am văzut că toate dealurile dimprejur au curs încet și lin într-o parte; că eu sînt centrul acestui univers alb care lunecă pînă-n depărtări amețitoare, cît puteam vedea cu ochii, îmi dădeam seama ce sus sînt și ce măreție stăpînesc. Fîșiitul saniei nu ajungea pînă la mine. S-auzeau numai rari scîrțiituri la protap la coardele de tei care-l legau de tălpi. Sania luneca singură. Nu vedeam nimic împrejur. Realizasem o minune. O bucurie fără margini năvălea în tot trupul. Mă simțeam surîzînd cu ochii măriți, cu fața luminată de această necunoscută și lăuntrică bucurie. De aceea disprețuiam eu săniuța! Cînd ajungeam deasupra satului, priveliștea era fără de sfîrșit. Se deschideau, la dreapta și la stînga, orizonturi depărtate, la zeci de kilometri, de-a lungul văii Jijiei. Calea ferată, șoseaua, satele se vedeau acum, de acolo de sus, simple, clare ca-ntr-o hartă cu reliefuri de gips. Și eu veneam parcă din cer" (p. 75 și urm.).

Dacă în fragmentele anterior citate predominase ca tonalitate afectivă melancolia, chiar dezolarea, aci dimpotrivă ne întîmpină o stare de euforie, de superioară jubilație, comparabilă cu vestitul extaz proustian în fața răsurilor sau cu revelațiile lui Sadoveanu în împărăția apelor, în ostrovurile ce constituie spațiul său predilect. Dar important este în contextul de mai sus faptul că senzațiile vizuale sînt însoțite și determinate de senzații kinestezice subtile. Peisajul se desfășoară într-o dinamică plină de delicii, a lunecării prin mijlocul său: mișcarea iscă privirea. Mai mult: sentimentul de libertate interioară, de inefabilă desfătare a întregii ființe este în mod di-

Scanned with OKEN Scanner

rect cauzat de mersul cu sania. Starea psihofizică specială a omului transportat într-o lentă cadență pe un drum a fost revelată ca propice inspirației poetice, disponibilității spre reverie încă din cîntecele celui mai vechi poet de limbă romanică, primul dintre trubaduri, Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071—1125): „Voi alcătui un stih, pentru că somnolez și totuși merg . . .“ Sau: „Voi alcătui un stih despre purul neant: nu va fi vorba în el nici despre mine, nici despre alți oameni, nici despre iubire nici despre noblețe ori altceva; l-am zămislit dormind, pe cal“ (după transcrierea în franceza contemporană a lui Alfred Jeanroy). Această dinamică trăire a spațiului ce pune ființa într-o stare de grație poetică, de vag deschis tuturor sugestiilor este des întîlnită în literatură. Dar starea sufletească respectivă poate să fie și lipsită de calități estetice intrinsece, în sensul că, dacă sensibilitatea la frumos și de harul plăsmuitor, sînt absente în cazul personajului, artistul, care-l închipuie în situația aceasta, poate realiza imagini inedite. Astfel, într-un episod din *Madame Bovary,* Flaubert îi atribuie mediocrului sub aspect intelectual dar nu chiar nesimțitorului Charles Bovary un foarte interesant proces psihologic. Chemat la ferma Rouault, se lasă pe drum în voia calului. În conștiința sa, obnubilată de ritmul monoton și adormitor al drumului, se amestecă impresii actuale, amintiri din studenție, imagini mai recente din ultima noapte: „L'odeur chaude des cataplasmes (reminiscență din experiența de spital, n.n.) se mêlait dans sa tête à la verte odeur de la rosée; il entendait rouler sur leur tringle les anneaux de fer des lits et sa femme dormir“ etc. În pasajul acesta, desigur mai amplu decît am citat, Flaubert realizează confuzia nivelurilor temporale și, cu ea, a impresiilor spațiale, reale și închipuite, cu o pregnanță care anunță cele mai îndrăznețe experiențe în acest sens din secolul nostru, de la James Joyce și Virginia Woolf la filmele lui Jean Resnais. Oricît de diferite ar fi pasajele citate — și intenționat le-am ales cît mai departe din toate punctele de vedere — în toate starea omului transportat pe un drum se asociază cu o certă descătușare a frînelor lăuntrice, cu abolirea inhibițiilor, cu anume intuiții esențiale ce depășesc mijloacele sale obișnuite, raționale, și cu o doză mai mare sau mai mică de beatitudine.

În cazul scenei descrise de Demostene Botez, se mai impun cîteva observații. Constatăm că desfătarea mixtă provine

Scanned with OKEN Scanner

din contemplarea alternată a două laturi simetrice: sus-înainte, dreapta-stînga. Nemărginirea nu este goală, nu apare vidul ca substanță a infinitului. Dimpotrivă, spațiul fără hotar este umplut de cîteva „obiecte", care însă nu obstruează perspectiva, ci o fac vie, populată, superbă dar accesibilă: un spațiu unde omul se simte, în sensul cel mai plenar al termenului, „în largul lui". Reîntîlnim aci simțul just al proporțiilor, un echilibru specific.

Privirea nu se pierde într-o singură direcție, ci trece, ritmic, de la o margine deschisă a spațiului la alta. Insistăm asupra acestui fapt, pentru a arăta că simetria binară a articulării limbajului poetic, asupra căreia am atras atenția de la început, se întemeiază pe specificul trăirii imediate a spațiului. Viziunea și sintaxa se acoperă perfect, contribuind la impresia de limpezime și siguranță a scriiturii lui Demostene Botez. O mică digresiune: termenul de „scriitură" este pe nedrept repudiat de unii. Nici măcar nu e un cuvînt nou sau rar: pînă și vechiul, modestul dar seriosul dicționar francez-român al lui Urechia îl atestă, înscriindu-l printre echivalentele termenului „écriture" — acesta, la rîndu-i, avînd în cercetarea literară o circulație de cel puțin șaizeci de ani. În terminologia muzicală, inclusiv cea românească, el este încă și mai uzual și de neînlocuit. În cazul particular de care ne ocupăm, scriitura lui Demostene Botez constă în impactul dintre articularea în simetrii binare a spațiului reprezentat atît în statica precum și în dinamica sa dar și în decupajul de asemenea binar al frazei, privită atît ca succesiune a termenilor cît și ca desen lăuntric: cea mai simplă schemă gramaticală a unei perioade va demonstra desenul armonios al perechilor de unități lingvistice. Desigur, un astfel de ritm binar nu se repetă mecanic peste tot. Important este că, așa cum într-o partitură muzicalitatea se cuprinde deopotrivă în succesiunea notelor cît și în simultaneitatea portativelor, și literaritatea episoadelor analizate provine din suprapunerea precis articulată a unei multitudini de nivele stilistice, în care imaginea interioară și frazarea se determină și se generează reciproc într-o conexiune dialectică imposibil de abordat prin noțiunile perimate ale unor metode de cercetare conservatoare. Firește, în cazul altor scriitori, valoarea estetică poate proveni din alte combinații, din altă ierarhie a nivelelor textului, dar de fiecare dată trebuie să încer-

Scanned with OKEN Scanner

căm să privim în adîncime, să considerăm limbajul ca un volum, nu ca o suprafață plană decorată cu figuri de stil.

Miraculoasei călătorii cu sania îi face pandant un alt drum, de data aceasta o fugă deznădăjduită și zadarnică spre paradisul interzis al copilăriei: „Am ieșit repede ca halucinat și am început să alerg spre bariera Uspenia, pe străzile care duceau direct la șosea [...] Mă loveam cu picioarele de pietre, mă poticneam prin gropi și fugeam dezordonat, plîngînd. Mă uitam fix înainte. Oamenii de pe trotuar mă priveau curioși și își continuau drumul [...] Vedeam dealul din față, galben, pustiu, și șoseaua șerpuind pe coastă. Se vedea o trăsură, parcă urca, parcă cobora. Poate sta pe loc. În mers, în fuga mea, dealul, trăsura — toate se scuturau în jur, ca-ntr-un necontenit cutremur [...] După tăbăcărie, casele erau mici, caldarîmul șoselei, mai prost... O trăsură care m-a încrucișat, m-a acoperit multă vreme în praf. Cînd am răzbătut la limpede, nu mai era nimeni împrejur. Un evreu bătrîn sta în pragul unei uși. În geam erau borcane de sticlă cu capac de tablă și în ele bomboane în tirbușon, roșii și galbene. Se înserа. Parcă mereu s-ar fi ridicat de peste tot praf sur. Dealul din față părea mai înalt, ca un perete. Pe șosea cobora acum un șir de căruțe cu fîn, cît niște case“ (p. 108 și urm.). Atragem atenția asupra unei inadvertențe importante pentru analiza noastră: fugarul ce privește mereu „fix înainte“, aproape scos din minți de ideea obsesivă a întoarcerii acasă, n-avea cum să observe și să rețină atîtea amănunte situate mai ales pe laturile „coridorului“ parcurs. Evident, privirea veridică din punct de vedere al psihologiei curente este substituită de privirea artistică. Spațiul evocat nu este o copie a realității, nu este un spațiu amintit, ci unul închipuit. Eul creativ este cel care importă, nu cel subiectiv-individual inevitabil supus, într-o astfel de situație, neatenției și lacunei. Timpul alterează spațiul și în sensul că îl face mai frumos, îl populărizează cu elemente dictate de fantezie dar și de ritmul frazării; îl împlinește cu forme și culori care sînt, toate, zămisliri ale verbului: închipuirea predomină asupra memoriei, sintaxa transformă haosul în cosmos.

În literatura memorialistică funcția reprezentării spațiale caracterizează tot atît de puternic ca și sentimentul timpului personalitatea unui scriitor. Un rol cu totul neobișnuit îl deține spațiul în *Viața lui Henry Brulard* de Stendhal. De pildă, după ce a povestit o întîmplare din prima copilărie, cu un ca-

Scanned with OKEN Scanner

tîr năbădăios, adaugă: „Îmi închipui scena dar probabil că nu-i o amintire directă, nu-i decît amintirea imaginii pe care mi-am făcut-o despre această întîmplare, foarte de mult, pe vremea cînd a început să-mi fie povestită“[5]. Această precizare nu-l împiedică să deseneze, indicînd multe amănunte fără legătură cu pățania, „Locul unde m-a trîntit catîrul“. Dar și alte pagini din viața lui Henry Brulard — autobiografie exactă și pseudonimă ca tot ce a scris Henry Beyle — sînt însoțite de numeroase desene, rudimentare, schițe topografice, comentate în text, autorul căutînd să reconstituie cît mai exact locul acțiunii, desfășurarea în spațiu, de parcă numai așa ar avea sentimentul că și-o reamintește — sau că și-o închipuie — cu adevărat. Această stîngace geografie era un soi de „aide mémoire“ sau un stimul al fanteziei. Deci, în ciuda muzicalității, asupra căreia Stendhal insistă foarte mult, structurarea imaginilor interioare se făcea în primul rînd pe coordonate spațiale. Predomină grija pentru precizia topografiei, nu pentru virtuțile estetice ale peisajului în sine. Spațiul stendhalian este un „loc“ unde se întîmplă ceva.

La Demostene Botez, dimpotrivă — compararea, desigur, nu implică o egalizare axiologică — spațiul constituie în sine un „eveniment“ de natură estetică. Precizia îl interesează mai puțin decît valorificarea expresivității, imaginația suplinind exactitatea memoriei. Scriitorul umple spațiul evocat cu obiecte caracteristice plasticii sale generale, ascultînd de necesitatea armoniei: „Mai tîrziu, am intrat și eu în apartamentul ocupat de el (Mihai Codreanu, n.n.). Era întunecos, tixit de mobile bătrînești, mirosind a lucruri vechi, a acel balsam neștiut care le conservă, secret, indefinit. Aproape un semi-întuneric îi accentua, lui, o apariție de stafie sumbră și tăcută. Pe cît îmi amintesc, era și o cușcă cu un papagal. Dacă cumva mă înșel și nu era, e că în raport cu toată ambianța, trebuia neapărat să nu lipsească“ (p. 447 și urm.).

O indelebilă desfătare se degajă din descrierile de privelişti. Evident, Demostene Botez iubește spațiul, de aceea îl și invocă în *Memorii*. Inefabilul edificiu al întinderilor și înălțimilor nu constituie pur și simplu o construcție exterioară, cuprinzînd în sine acte esențiale, nici decor, nici suport de simboluri. Priveliștea — frumoasă ori urîtă ca realitate de referință — e savurată estetic în plasticitatea și în coerența ei, în eleganța liniilor alcătuitoare. Eul se află în miezul configura-

Scanned with OKEN Scanner

ției, fie că o domină dintr-un punct stabil, fie că o străbate. Uneori, înăuntrul „figurii spațiale" se petrece un eveniment dramatic, alteori se desfășoară o pură contemplație, dar totdeauna cuvîntul pune în valoare calitatea estetică a locului.

Itinerar al chinului sufletesc la Anton Holban, tărîm mirific al comuniunii cu natura și de perenizare a fugitivului la Mihail Sadoveanu, univers accesibil, umplut de substanță poetică, ritmată clar în volume și proporții la Demostene Botez, ca să ne referim la autori rareori asociați, spațiul se învederează o categorie tot atît de importantă ca și timpul în proza cu caracter memorialistic. Mai mult: timpul nu este de redat (de re-dat) decît ca imagine dublată a spațiului, inclusiv a figurilor personajelor, cînd eul are revelația decalajului între vedere și revedere. Un chip îmbătrînit, de pildă, o casă părăginită, un perete scorojit, o mobilă învechită sînt singurele atestări ale metamorfozelor survenite datorită trecerii timpului. Pentru ca timpul să fie închipuit, trebuie ca verbul acesta să se împlinească în realitate: și anume în două ipostaze aceea de *văzut* cîndva și aceea de *revăzut* mai tîrziu.

Tot ce a fost, revăzut, pare — și este — altfel, după particularitățile ochiului ce privește înapoi: abstract (la Holban), tainic (la Sadoveanu), neverosimil (la Demostene Botez), ca să utilizăm chiar termenii cu care scriitorii respectivi își caracterizează impresia locurilor revăzute. Configurarea spațiului se întîmplă însă după un model interior, devenind în felul acesta echivalent al elementului EL din polifonia persoanei creatoare. Spațiul este modelat conform unor figuri interioare dobîndite în procesul de constituire a persoanei. Priveliștea, la început un loc dat unde se trezește o făptură confuză — copilul, în primul rînd —, se transformă în spațiu imaginar, redat, după ce omul s-a constituit ca persoană plenară, extrăgîndu-și din existența sa o esență ce îl reprezintă.

Scanned with OKEN Scanner

GEOMETRII INTERIOARE

Poezia lui Dan Botta are ca principiu generativ fundamental *identitatea*: totul tinde să devină profund și mai categoric el însuși să se releve și să fie recunoscut ca atare. Este poezia lui *a fi*. Paradigmatic în acest sens se dovedește catrenul de închidere a ciclului *Runa*: „Nici azi nu-mi aduce nimica lumina, / Și timpul sfîrșește în gînd și-așteptare, / Voi fi (dar mai pot eu să fiu?) ca grădina / Ce-n ger împietrește cu pomii în floare" *(Nici azi . . .)*[1]. Două straturi în esență diferite se întretaie: eul personal, cu dorurile și dezamăgirile sale, cu lehamitea și îndoiala, cu emoția și căldura umană, pe de o parte, esența intelectuală, rece, pură și definitivă, pe de alta: *eu* și EL. Paranteza interogativă din penultimul vers este mult grăitoare. Aici, verbul *a fi* are înțelesul de *a exista* în opoziție puternic evidențiată prin toate mijloacele regiei textului cu *a fi* ca verb auxiliar, ce alcătuiește amplul predicat nominal prin care se stabilește identitatea ființei cu forma sa definitivă, sustrasă timpului, floare împietrită în ger, deci mutată de pe planul existențial pe cel ontologic: EU devenit EL. *A fi*, deci înseamnă a tinde — căci verbul e la viitor — spre identitatea neclintită în sine, împietrită, statuară; privită dinspre lucrările teoretice, am putea-o considera ca reprezentînd prototipul din înaltele sfere închipuite de Platon. Dar această regăsire a esenței are loc numai după ce omul, ca individ, a trecut prin tulburătoarea presimțire a sfîșierii dionysiace, a florii menite pieirii pentru ca ciclul existenței să se înfăptuiască și să se ia mereu de la capăt; este sublima condamnare la devenire: tragedia, muzica, lirica. Am putea transcrie în termenii conceptelor filosofice familiare lui Dan Botta structura de adîncime a catre-

Scanned with OKEN Scanner

nului discutat ca *dionysiac* sau/și *orfic* vs *platonic*, corespunzînd *eului* existențial sfîșiat și EU-lui esențial modelat de EL.

Ovalul este figura — în toate sensurile cuvîntului — ce reprezintă cuprinderea într-o unitate a celor două voci principale din polifonia persoanei lui Dan Botta și care coordonează, desigur, și registrele conotaționale: *eu* (existențialul, dionysiacul, muzicalul) și EU=EL (esențialul, platonicul, statuarul)

Semnul lumii este, după Dan Botta, cel conștient de sine, „ovalul, elipsa, ciclul mult duios al frumuseții. Figură pe care aștrii o descriu în progresiunea lor, simbol al generațiunii, formă paradigmă a lumii. Zeii au ovalul ca expresie rotundă a divinității lor. Și noi muritorii asemeni" *(Charmion sau Despre muzică)*.[2] Așa vorbește Theodoros, prietenul, întruchipare a tuitații. În tăcerea care urmează, răspunsul vine de nicăieri și de pretutindeni: „Și am auzit — eram lucid pînă la limitele lucidității, ca sub imperiul dureros al cînepei indiene — *am auzit* ca un imens Io Panian, ca o invazie de lumină, aceste blocuri fericite, aceste silabe de pulbere lactee: Charmion, Charmion, Charmion . . ." (s.a., p. 34). Taina ultimă este deci *musică*. De la al treilea personaj, magul lydian, străinul, cum se va vădi ulterior, emană răspunsul, căci va fi recunoscut în adevărata-i identitate ca însuși EL, zeul, Dionysos. Pentru EL (cum însuși Dan Botta grafiază), identitatea e *valul:* „În fluviul acesta în care tu ești valul [. . .], valul care, de cum s-a ivit, se diversifică și piere, sferele sînt arborii cari se pleacă peste fața ta, frunzele cari tremură în oglinda ta, pietrele cari apar fluide în fundul apelor tale" (p. 28). Ovalul îl cuprinde, ca și cum s-ar naște din exclamarea: o val! Am putea spune că întreaga noosferă creată de Dan Botta e străbătută și generată de rostogolirea semnificanților și semnificațiilor între ovalul platonic și valul dionysiac: *opale, vale, pale* etc. etc. variații — nu simple rime — ale corpului fonetic, precum și *orbitele, volutele,* dar îndeosebi *inelul* și *cununa,* diversificări ale designatului, ale figurii de geometrie interioară *ovalul.* Important de subliniat e prezența a două forțe modelatoare, complementare, un EL dionysiac și un EL platonic: *o! valul* și *ovalul,* strigăt și formă.

Sub semnul acesta al *ovalului/valului* se află și cea mai cunoscută, dar nu și cea mai bine înțeleasă, dintre poeziile lui Dan Botta, *Cantilena*[3]. Derutant colaj între *Miorița* și *Meșterul Manole,* doar integrarea ei în sistemul de conotații și referințe culturale proprii autorului permit unele identificări valabile.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, ni se pare greu de susținut, cum o face, fără nici un argument, I. Biberi în prefața celor patru volume de *Scrieri*, că Oenone ar fi nefericita iubită a lui Paris, nordicul ciobănel, care se sinucide lîngă trupul ei, aceasta „neavînd comun cu personajul racinian decît numele". În lumina acestei interpretări, desigur că „fata verde Una / palidă ca luna" este enigmatică, iar apariția ei în povestea tragică de iubire, inexplicabilă. Dacă ținem însă cont de toate transcripțiile românești ale mitologiei eline, o vom recunoaște fără urmă de tăgadă în „fata verde" pe Euridike, așa cum apare și în poezia lui Lucian Blaga, împletindu-și în trestii părul verde. Ea, Euridike, e cea îngropată sub pămînt precum Ana în zid, pentru ca lumea să ființeze; pe ea o caută, o părăsește și o jelește Orfeu, congener în poezia lui Dan Botta atît cu ciobănelul mioritic cît și cu Manole, zidarul sacrificator. Atunci devine limpede că Oenone corespunde tocmai confidentei raciniene din *Phèdre*. Ea se substituie corului antic ce avertizează și ascultă destăinuirile eroilor și semnele premonitorii ale Destinului: miorița, „oaia unanimă". Nu văd nici o exagerare în a presupune că această *„oaia unanimă"* reprezintă o transfigurare înalt filosofică a opiniei publice, întîlnită în opera psihologic-realistă a lui Slavici ca „gura lumii", deci totalitate, anonimizată a ileității, martor ratificator. Cauză printre altele a nenorocirilor, nici mîndrul ciobănel, nici Orfeu, nici Fedra și nici nepricopsitul Ghiță nu ascultă și nu urmează vocea unanimă și anonimă. Studierea literaturii ca expresie a polifoniei persoanei ne permite a decela relațiile intertextuale ascunse de diferențierea scriiturii, deci suturate mai adînc decît chiar aspectul semiotic al artei.

Dar să ne continuăm ideea. În *Cantilenă* numele propriu are determinantul la plural și apare în imediata vecinătate sintagmatică a „ovalelor", chip esențializat și idealizat al oilor ce coboară ca în baladă: „Lirice Oenone, / Duceți-mi la vale / Albele ovale. // Turma nici subtilă, / Nici sublimă, ci / Oaia unanimă, / Clară ca de zi", text reluat cu varierea pragului liric: „Palide Oenone". Oenonele ar fi deci conducătoarele unui for ce asistă la desfășurarea unui străvechi rit al nunții, morții și reînvierii ce se joacă între Orfeu, mîndrul ciobănel și Euridike, fata verde, Una, cu trupul frînt și îngropat ca soața lui Manole. O strofă pusă în paranteză o indică fără dubii: „Pe vîntiri / ascult / Orficul tumult, / Cînd și-ardică struna / Fata verde Una / Palidă ca luna".

Scanned with OKEN Scanner

La fel ca în poemul filosofic în proză *Charmion* și în *Cantilenă* se decelează triada: un eu aude și polarizează vocile și tăcerile, un EL (Orfeu, Dionysos, deci marii zei musici) domină, termenul de confruntare TU fiind aici întruparea feminității selenare chtoniene: Una. Dacă recitim acum o strofă mult mai tîrzie: „Scăldați-mă-n rîuri de mir, / Încingeți-mi thyrsul Bacchantei, / Turnați-mi în dalbul potir / Pe Bacchus, fiul Oenantei" (*Bachica*, p. 132), pastoralul cortegiu din *Cantilenă* se vădește fără dubiu un alai Dionysiac, privit și rostit de o gură apolinică. Eul se sfîșie pe sine și-și imolează tuitatea, în căutarea unui EL, apt să-l certifice drept EU.

Dacă la Dan Botta identitatea cuprinde alteritatea bivalentă, desenînd ca geometrie interioară elipsa cu două focare, la Ion Vinea identitatea se deschide spre alteritate; figura interioară — arabescul. Instanța modelatoare și certificatoare neținînd de intelect, ci de emoții și simțuri, are un caracter impur, în sensul că tuitatea contaminează totdeauna ileitatea, iar eul tinde mai puțin spre devenirea și păstrarea ca EU, cît spre satisfacerea de sine în contact cu „celălalt": o iubită, un prieten, un peisaj etc. Poezie a austerității la unul, poezie a luxului la celălalt: *a fi* și *a avea*. Verbul din urmă însă îl presupune pe *a dărui*. Egotismul se leagă de a *fi*. În felul acesta, îl putem considera pe Dan Botta mai apropiat ca structură a persoanei polifonice de Tudor Vianu decît ar lăsa-o să bănuiască o privire grăbită, chiar dacă nu fuge de genialitate, ci dimpotrivă, după ea, fără a o dobîndi, tocmai din pricina unei prea mari presiuni a alterității abstract modelatoare asupra unui *eu* preocupat pînă la obsesie de ființă. Genial, evident, nu a fost nici Ion Vinea, dar din cu totul alte motive. Scrisul lui, în vers și proză, are farmecul discret al căldurii sufletești, pe cînd cel al lui Dan Botta, intensitatea rece a intelectului. Amîndoi și-au cultivat prea mult *eul*, pentru a dobîndi acea uriașă polifonie a persoanei caracteristică printre scriitorii analizați aici doar lui Eminescu, Budai Deleanu și, poate, Bacovia.

Ion Vinea definește, în *Principii pentru timpul nou (Contimporanul*, 1925)[4] poezia drept o configurație ce captează „o stare sufletească". În ciuda activității entuziaste la *Contimporanul* și a marilor prietenii cu Tristan și Marcel Iancu, el nu e un avangardist. Îi lipsește, din punctul de vedere al studiului de față, dimensiunea ludică, adică disponibilitatea spre multiplica-

Scanned with OKEN Scanner

rea vocilor sau, altfel zis, putința de a vorbi mereu cu alt glas ca un actor sau ca un copil ce (se) joacă.

Specificul lui Ion Vinea poate fi căutat mai cu folos în primele poezii, atunci cînd i se formează rădăcina stilistică. Să ne oprim la poezia *Fior* (1915)[5]: „E gol ca ochiul unui mort / spațiul căzut sub cer / în sînge, ca un luptător. // Peste crîngurile lămurite / în văzduhul care l-a lărgit / vîntul leagănă soarele / ca pe o floare. // Tu vezi acum apusul pînă în fund / unde mărăcinișul roșu macină miresmele. // Ascultă sunetele rupte / din lumea întinsă ca o strună / pe care mersul cel rotund / alunecă. // Plîng simțurile, / mint vedeniile. / Tu lasă noaptea să te împresoare / ca pe un sîmbure nedescuiat / păstrîndu-și taina lui fricoasă / sub coaja care s-a înfiorat". Peisajul vesperal, o dată cu senzația de lărgire a zărilor, iscă în om — designat prin persoana a doua generală — trăirea nesfîrșitului, față de care reacționează printr-o mișcare sufletească articulată în doi timpi: o mișcare centrifugă, de pierdere, de dăruire în infinit, și o mișcare centripetă, de recul, de retragere în sine. Astfel rezumată, ideea poetică ar părea un loc comun iar vraja indeniabilă a poeziei o taină în plus a inefabilului. Dar o privire cît de cît atentă ne arată imediat specificul structurii ei. În primul rînd, cele două direcții ale mișcării sînt de fapt unificate într-o singură traiectorie, descriind în spațiul imaginar o volută sau mai bine-zis un arabesc ce leagă identitatea și alteritatea, aproapele și departele, infinitul mare și infinitul mic într-o grafie armonios rotunjită, îndulcind neliniștea metafizică a căderii în sorbul încins al infinitului, atenuînd-o în curbura ce înnoadă ca un laț blînd insul de cosmos și cosmosul de ins. Totodată utilizarea persoanei a II-a generală, începînd din strofa a III-a leagă omul de omenire, pe *eu* de *tu*, discursul dovedind capacitatea de a îmbina empatia cu simpatia.

Trăsătura semică *rotunjime* asigură unitatea poeziei, regăsindu-se pe toate planurile. Designații „ochi", „soare", „floare", „sîmbure", sugerează deopotrivă ceva globular, deci închis, fapt accentuat în final prin determinantul „sîmbure nedescuiat". Sintagma „mersul cel rotund" corectează așa-zicînd imaginea de vizualizare a tensiunii, „lumea întinsă ca o strună". O excepție ar părea să facă „mărăcinișul". Microtextul reprezintă momentul de maxim dramatism, cînd privirea a atins limita: „Tu vezi acum apusul pînă în fund"; amurgul se înfățișează ca un hățiș inexorabil; dincolo, „vedeniile mint". Aici senzația disforică a

Scanned with OKEN Scanner

ascuțitului înlocuiește senzația tactilă euforică oferită de rotunjimi. Imediat textul o atenuează, transformînd mărăcinișul roșu într-o moară a parfumelor, distilerie a miresmelor serii. Bucuria estetică a simțurilor, un suav hedonism îl face pe omul reprezentat de Ion Vinea să nu se piardă, ci să se dăruiască infinitului.

De la „mărăcinișul roșu", pată de culoare violentă, situată departe, la capătul zării, sufletul înfricoșat se întoarce și se închide în sine, pe cînd întunericul stinge împrejurul. Între sîmburele a cărui coajă (=senzoriu) „s-a înfiorat" și străfundul unde se consumă moartea violentă dar glorioasă a zilei („spațiul căzut sub cer / în sînge, ca un luptător") se desfășoară un mare gol acromatic, instituit chiar de pragul liric: „E gol . . ." Poemul reprezintă o schiță fină, dramatizată de o singură pată de culoare în fundal (sîngele, mărăcinișul roșu). O volută grafică instituie spațiul neperturbat de accidente între ochiul prezumtiv al privitorului și ochiul orb ce figurează apusul. Pe acest spațiu caracterizat prin dezmărginire („văzduhul s-a lărgit") și limpezire („crîngurile lămurite") se profilează cinetica balansului („vîntul leagănă soarele) și a tensiunii („lumea întinsă ca o strună"), precum și o acustică vagă și discontinuă („sunetele rupte"). Designatele cinetice (balans, alunecare) și tactile (rotunjimea) atenuează caracterul angoasant al căderii și golului, stabilind o relație armonioasă între om și ambientul său. De altfel, să nu omitem faptul că între ochiul de mort și mărăciniș se interpune imaginea soarelui-floare, unde sufletul își găsește parcă mîngîierea. Pe plan intonațional-grafic aceeași trăsătură semică dominantă de rotunjime subliniază rafinamentul asonanțelor și aliterațiilor sugerînd foșnete și murmure. A cui este vocea suavă și înfiorată? A lui EU sau a lui EL? Spre a răspunde la întrebare cît mai corect, socot că e bine să ne întrebăm cărui stil îi aparține, de fapt, Ion Vinea.

Preocuparea pentru „întreg", „unitate", „armonie", „linia serpentinată", Einfühlung-ul înlocuind mimesisul sînt, evident, corespondențe în limbajul poetic ale unor caracteristici ale stilului plastic secessionist[6]. Pentru locuitorii Timișoarei, unde stilul secessionist domină arhitectura mai tuturor străzilor, trăsăturile acestuia sînt familiare. Configuraționismul vădit al poeziei lui Ion Vinea, geometria interioară, reductibilă la figura fundamentală a arabescului, se înscriu cu multe denumiri al secesiunii (Sezession, Jugendstil, Art nouveau etc.). *Eu*l, con-

Scanned with OKEN Scanner

form dispozițiilor înnăscute, își alege involuntar (uneori însă conștient) dintre stilurile epocii (în caz că mai multe stiluri coexistă, cum se întîmplă mai ales în ultima sută de ani) pe acela corespunzător propriei alcătuiri, făcînd o matrice modelatoare, deci un element EL determinant pentru a deveni EU creator. Diversitatea stilurilor, relativ recentă în istoria culturii, oferă persoanei creatoare posibilitatea opțiunii: din mai multe „voci", scriitorul își alege pe aceea mai bine acordată cu propria voce nativă. În unele cazuri, procesul este dramatic, polifonia persoanei rămînînd sfîșiiată de divergențele între diferite scrieri ale epocii. La Ion Vinea, deși apropierile conștiente, voite, de avangardism sînt numeroase, opțiunea subconștientă, involuntară, pentru stilul secessionist șterge orice divergență și orice contradicție interioară. Ion Vinea, și nicidecum Bacovia, poate fi considerat un mono-ton. Antitezele romantice, insolitul avangardist, notația impresionistă, simbolica tradițională sînt toate estompate și absorbite la el în unitatea unei emoții suav-înfiorate. El are un singur zeu, iubit dar nedivinizat: propria persoană acordată unei anumite lumi, pe cînd un Dan Botta, ca să ne limităm la această paralelă, poet bi-tonal, venerează cu austeritate și durere deopotrivă doi Zei antagonici: Apollo și Dionysos, zei veniți dintr-o lume străveche durabilă, pe cînd un stil ca Secessionul trăiește și piere ca un om. Să tragem de aici concluzia că Ion Vinea i-ar fi inferior lui Dan Botta? Nicidecum. Marcăm prin cele spuse doar diferența structurală a persoanei lor creatoare. Amîndoi se situează pe un palier axiologic sub acela unde se află Lucian Blaga și G. Bacovia, poeți ireductibili la o geometrie interioară, neinteresați de mica lor persoană nici pentru *a fi* (conform unui model), nici pentru a avea (lumea). Narcisismul — subliniez încă și încă o dată este semnul unei personalități minore. Ajungi la majorat doar cînd nu-ți mai pasă și nici nu mai știi cine ești. Verbul marelui creator nu este *a fi*, nici *a avea*, ci *a face*.

Dar să mai efectuăm cîteva scurte incursiuni în poezia — negreșit, frumoasă în felul ei — a lui Ion Vinea. O dovadă a structurii sintetizatoare este numărul foarte mare de sintagme compuse din substantivul „oră" și un determinant: „ora sălilor albe" *(Pantelimon)*, „orele vechi" *(Ascultări)*, „clare ore" *(Incantație)*, „ora palidă" *(Remember)*, „ceasul sur" *(Orizonturi)*, „ora miresmelor, / ora ierburilor arse" *(Ton)* etc. În felul acesta, titlul unicului volum de versuri, *Ora fîntînilor*, este deosebit de

Scanned with OKEN Scanner

semnificativ. Volumul cuprinde poemul *Ora orelor*, o adevărată litanie compusă din sintagme poetice de acest tip. Ele vădesc tentativa obsedantă de a capta trăirea complexă a duratei într-o unică imagine rezumativă, bazată pe o emoție sau o senzație dominantă, niciodată sau aproape niciodată mai multe.

Unitară este opera lui Ion Vinea și ca întreg. Astfel, după o jumătate de veac de la poezia *Fior*, regăsim în poemul *Pe marginea-n pantă-a vieții*, datat iunie 1964, o dată cu dominarea transparenței, a liniei oblice descendente și a rotunjimii, același dulce arabesc ce leagă identitatea și alteritatea, omul și lumea, ființa și neființa în armonia frumosului: „Pe marginea-n pantă-a vieții / aștept să mă pierd în neant, / de stropii de ploaie ai clipei / din șterse vitralii desprins. // E marea, opaca tăcere / talazu-i etern de cleștar / ce-n golfu-i întins peste aștri / epave atrage pe rînd. // Vibrează prin spații cadranul / atins de-un vrăjit diapazon. / E ceasul ce-mi bate prin spații / tic-tacul finalei lumini“ (vol. I, p. 453).

Tematica și configurațiile specific secessioniste regăsindu-se deopotrivă în poezia și în proza lui Ion Vinea, le leagă într-o unitate indestructibilă. Beția de viață și reversul ei, *taedium vitae*, vîrtejul dansului, sentimentul monist al unității omului cu mediul ambiant, vraja înfloririi și melancolia desfrunzirilor, paradisele artificiale, fascinația facticelui, a spectacolelor minore și chiar a kitschului (circ, cabaret, jucării mecanice), viața diminuată și, din nou, reversul, prea-plinul vital, grotescul, straniul etc. sînt aspecte familiare oricăruia dintre cititori.

Ion Vinea prezintă iubirea ca desfătare a tuturor simțurilor, uneori cu o tentă de morbidețe în intensitatea trăirii. Scena erotică — desfășurată cel mai adesea într-o ambianță confuză, grea de vapori, sclipiri și miresme, alcovul devenind o seră supraîncălzită sau un peisaj erotic unde totul șerpuiește într-o dezmierdătoare lene — atestă înclinarea spre posesiune, tuitatea nefiind nici narcisistă, nici dialogală, ci un instrument al plăcerii: „Printre Tanagre false și flori de fir persane / cînd dormi, pe mări de ambru și umbre, în alcov, / spre trupul tău alunec, înot, ca spre-un ostrov / cu golfuri călduroase și lenește liane. // Naufragiat, de-a pururi setos de noi secrete, / descopăr alte unghiuri și-un alt parfum cînd plimb / pe formele-ți inerte mișcările-mi încete — / și-adulmec ora-n tine, pătrunsă de un nimb, // iar pipăitul, artă ciudată și subtilă, / pe matele aleie scăzînd șerpuitor, / călăuzește gura spre floarea imobilă, / ce

Scanned with OKEN Scanner

scapără-ntre bucle stigmatul de fosfor" (*Voluptas*, 1912, p. 95). În proză, iubirea este de cele mai multe ori legată de tema unui donjuanism *sui-generis*, bărbatul apărînd ca hărțuit, supus, îngenunchiat de solicitările amoroase ale femeilor, într-o atmosferă de harem.

Revelațiile erotice ale lui Darie din nuvela *Eu și cellalt* (inclusă în volumul *Paradisul suspinelor*, dar publicată în 1916) sînt similare motivic scenei descrise în *Voluptas*. Naturalul și artificialul se îmbină într-un exces vital ce metamorfozează alcovul în junglă sub tropicul senzualității, cu sclipiri fosforescente, foșnete tulburătoare, lunecări de fructe prea gustoase. Lia, personaj feminin erotizat la maximum, seamănă cu o floare vorace: „Tatăl lui Darie și profesorul de franceză, ca doi bondari catifelați în jurul corolei din codri, începură întrecerea, roitul multicolor, descinderile imponderabile pe marginea abisului sperios și sensibil. Plantă la început ermetică, domnișoara Lia își înteți mireasma și culorile, în aceste împrejurări priincioase deșărtăciunii ei de femeie pîndită și disputată cu încrucișări crîncene de voințe tăcute, de către doi bărbați". Este evident că promisiunea posesivă a autorului se exprimă prin toate personajele, de unde tema rivalității. Femeia posesivă, acaparatoare, fascinantă reprezintă amenințarea *identității* transformate în *alteritate:* mă tem de altul cînd acesta este ca mine, ar putea spune autorul. Bărbații creați de el ar putea-o spune, de asemenea. Ei sînt posesori posedați în sensul proverbului „À voleur, voleur et demi". Este de subliniat că, în pasajul citat, Lia începe să-și exercite farmecele numai provocată de cei doi bărbați.

Tema erotică domină și în romanul nedefinitivat, *Venin de mai*[7]. Prefer să-mi axez analiza pe romanul *Lunatecii*, întrucît consider personajul central, Lucu Silion, un reprezentant al sensibilității de început de veac (secessioniste), prelungită anacronic pînă prin anii '30, de unde aerul „retro" și, evident, eșecul eroului. El stă sub semnul arabescului: lunecare printre datele vieții, ocolire, sinuozitate, șerpuire, cu evitarea alegerii; personajul ar vrea să aibă totul și, pînă la urmă, se pare că în fond e hărăzit să piardă totul. Prin el, desigur, vorbește vocea autorului, abia deghizată, atît doar cît să spună despre sine mai mult decît permite pudoarea ori vanitatea în cazul exprimării la persoana întîi. Cu alte cuvinte, Lucu Silion reprezintă un Iovanachi nu așa cum ar fi vrut să fie, ci așa cum se teme că a fost și ar fi rămas: un bărbat frumos, elegant, leneș, in-

Scanned with OKEN Scanner

decis, dacă nu l-ar fi salvat de la neant Ion Vinea, scriindu-l, scriindu-se pe sine. Oricum, fără a intra în detalii, se poate afirma că distanța dintre Iovanachi și Vinea e mult mai mică decît aceea dintre Vasiliu și Bacovia.

Tema principală, conflictul epic fundamental al romanului *Lunatecii* constă în încercarea lui Silion de a evita, pe planul vieții erotice și sociale, orice alegere, cu inerentele renunțări pe care acest act le implică. Între Laura Feraru și Ana Ulmu, între situația de ins ce profită de sinecură și implicarea în existența activă, el nu tranșează. De ce? Faptul merită atenție și o abordare aparent ocolită cred că ar duce în apropierea răspunsului.

Iată ambianța Laurei: „Stăteau cufundați într-o penumbră prielnică fantasmagoriei și schimbau cuvinte arare, ca un început de desfrunzire, și al căror înțeles creștea în reculegerea lor întocmai ca tremurul unor cercuri de tăcere pe ape. Alcătuiau împreună un tablou șters și desuet, ca în ilustrațiile sentimentale și naive care însoțeau romanele tipărite spre sfîrșitul veacului trecut“ (cap. *Surorile Feraru*). Ultimul microtext în special mă întărește în ipoteza legată de apartenența lui Vinea la stilul secessionist, știut fiind că acesta s-a exprimat din plin în grafică și în primul rînd în ilustrația de carte. Iubirea se desfășoară aidoma ca în poezia *Voluptas*, cu „mișcări încete și lenește“. Femeia e mereu o confuzie de vegetal și mineral, floare și piatră prețioasă totodată: „Laura se înălță în perne încet, și mîinile ei luminoase înfloriră fantastic spre Lucu [...]. Părul i se despleti somptuos pe umeri, pe spate, în jurul ei, cu milioane de scîntei și licăriri prețioase de chihlibar întunecat“ (p. 134). În ciuda diferențelor, Laura și Ana aparțin aceluiași stil meandric înflorit. Regăsim în caracterizarea Anei și a lui Lucu aceleași metafore — a femeii: floare devorantă și a bărbatului: bondar — ca în nuvela *Eu și cellalt;* ea e „o floare uriașă, catifelată“, iar el „un bondar ametit în abisul de miresme al unei corole... O corolă înfiorată...“ (cap. *Sub candelabrul lui Scafa*, p. 223).

Lunatecii face parte dintre romanele dominate de un personaj—punct de vedere, titlul fiind întrucîtva abuziv: e vorba de un singur lunatec, Lucu Silion. O asemenea structură epică este, cum se știe, legată de preocuparea sporită pentru viața interioară a omului — trăsătură esențială a secessionismului. Marcel Proust, de pildă, deși prin mărimea geniului depășește

orice încadrare de școală sau curent, nu a fost străin în dezvoltarea lui de această mișcare culturală. În romanele de acest tip, indiferent de persoana verbală a discursului, există un personaj situat pe poziția de identitate, structura lui sufletească nediferind mai deloc de a autorului.

În continuare vom insista asupra faptului că unitatea *Lunatecilor* este garantată de unicitatea punctului de vedere. Mai subliniez că, precum a reieșit și din citatele de pînă acum, Ion Vinea nu numai că utilizează cu prisos metafora florii, dar stilul chiar este înflorit, întru totul conform secesionismului și propriei geometrii interioare a arabescului.

Lucu Silion e un monist eclectic; dorește să posede totalitatea prin adiția contrariilor complementare: și Laura și Ana. Între ele, eroul șerpuiește meandric. Conflictul epic provine din faptul că partenerele se instituie ca persoane, ca subiecte angajate în dialog autentic, deci în poziția interșanjabilă *eu-tu*, pe cînd Lucu ar vrea să le mențină în situația de obiecte ale desfătării, deci de *ea*. E vorba, atrag atenția, de *ea* cu literă mică și nu de EA cu majusculă. Mai subliniez și faptul că și pe plan social Lucu Silion dorește să fie în același timp un privilegiat, un profitor chiar al sistemului burghez, dar și un aristocrat al spiritului. Idealul lui: a se menține la „linia de plutire" exprimă această complacere în dilemă. Capitolele critice ale romanului, deosebit de dure, cu utilizarea din plin a caricaturalului și a grotescului, sînt un mod de a-și liniști conștiința înclinată spre sustragere din conflict, nu în ultimul rînd datorită unei irepresibile înclinații spre trîndăvie. Așa cum în dragoste, vrînd să posede și pe Laura și pe Ana, se trezește părăsit de amîndouă, și în viața socială, vrînd să fie și independent și bine plătit, ajunge în final în situația de epavă eșuată la menu fix în localul unde altădată beneficiase de o sinecură, deci trăise ca un parazit de lux.

Meandra, cale de evitare a obstacolelor, constituie figura profundă a persoanei-personaj Lucu Silion. În ambele cîmpuri motivice, erotic și social, există o imagine unificatoare: atmosfera de seră în domeniul erotic și „linia de plutire" în cel social. Dragostea este pentru el un lux, nu o necesitate, nici o fatalitate; dar lui îi place mai mult decît orice luxul. Și privilegiul spiritului constituie tot un lux; dar, pentru a-l menține, are nevoie de bani, pe care îi e scîrbă să-i cîștige acceptînd legile jocului din lumea burgheză (desigur, ideea muncii îi este

Scanned with OKEN Scanner

străină). El este un juisor. Se iubește și se alintă pe sine. Își răzgîie eul. Seamănă astfel tipologic cu doctorul Rim al Hortensiei Papadat-Bengescu, numai că prin el nu se exprimă adevărul celuilalt, ci confuzia și reaua-credință a aceluiași; de aceea l-am și numit persoană-personaj: Ion Vinea din poezii, Lucu Silion din roman și Ion Iovanachi din viață nu diferă esențial.

Lucu Silion, așadar, are o singură dorință: să păstreze toate atuurile. Conflictul epic provine din contrazicerea acestei dorințe profunde de către personajele secundare, care din obiecte ale satisfacerii sale se transformă în subiecte cu voință și exigențe proprii, nemailăsîndu-se manevrate docil. Nu întîmplător cînd Lucu Silion e pus în fața situației de a se prezenta de formă la serviciul ce reprezintă, de fapt, o sinecură, refuză, spunînd că ar dori să fie totul ca înainte. Deci și aici, ca pretutindeni în epică, o situație inițială se alterează și eroul ar dori s-o restabilească. Alterarea se datorează în *Lunatecii* afirmării de sine a personajelor anterior subordonate sau dorite ca atare. În ciuda diferențelor stilistice și valorice, din punctul de vedere antropologic adoptat aici raportul interpersonal conflictual se înrudește cu acela din *Moara cu noroc* a lui Slavici, doar că acolo personajul principal, Ghiță, se afirmă ca subiect, ca *eu,* contrariind dorința antagonistului, Lică Sămădăul, de a-l folosi ca obiect, ca instrument, nu al plăcerii, ci al puterii. Diferențele însă nu fac decît să pună în lumină asemănările de fond. Conflictul epic, definit mai sus ca intruziune a alterității în identitate, poate fi caracterizat mai nuanțat drept urmarea dorinței unui personaj de a fi unica persoană și de a le domina, de a le poseda pe celelalte ca obiecte și a contrarierii acestei dorințe prin instituirea celorlalți ca persoane, ca subiecte. În romanele lui Holban, conflictul se oprește în fața acestui moment decisiv, de aceea ele sînt mai mult analitice decît propriu-zis epice: femeile iubite *în fapt* s-au instituit ca persoane (Irina prin moarte, de pildă), dar eroul nu acceptă, nu vrea să țină cont de aceasta, orbit de narcisismul său. Cu toate diferențele, putem afirma că personaje ca Lică Sămădăul, doctorul Rim, Coca-Aimée, naratorul lui Holban, Lucu Silion și atîtea altele au o trăsătură comună: egoismul.

Nu e necesar să insist asupra faptului că a fi *egoist* înseamnă cu totul altceva decît a fi *egotist,* categorie cuprinzînd, dacă ne menținem la referințele din cartea noastră, nu

Scanned with OKEN Scanner

personaje ci autori considerați în calitatea lor de persoană: C. A. Rosetti, Tudor Vianu, Dan Botta.

În cadrul acestei categorii tipologice a egoistului, lui Lucu Silion îi e particular stilul secessionist. Snobismul, dandysmul, estetismul, diletantismul sînt trăsături ce-l înscriu de la început printre intelectualii secessioniști (întruchiparea paradigmatică și inegalabilă a lor rămîne Charles Swann a lui Proust; în literatura noastră, credem, personajele principale din *Craii de Curtea Veche* a lui Mateiu Caragiale). Semnificativ, Lucu Silion și-a constituit cu grijă un fel de cuib „din vechituri", „din linii curbe și suprafețe reculese parcă în amintiri ermetice", pentru a obține o „senzație de odihnă", de „liniște molatecă", de „veșnic crepuscul", exprimînd toate dorința de a trăi „cu totul desprins de atmosfera veacului" (p. 46). Simtomatic mi se pare și faptul că în ampla descriere a casei lui Silion, în capitolul cu titlul grăitor *În bazarul trecutului*, se numește un singur artist: secessionistul Aubrey Beardsley (p. 45). Cum am arătat, Lucu Silion nu ezită însă de a profita de beneficiile „veacului", dar „veacul" se răzbună pînă la urmă asupră-i. Pentru un intelectual de tip secessionist, așa cum îl prezintă Ion Vinea, problema pecuniară n-ar fi trebuit să se pună. În momentul cînd pentru Lucu Silion încep grijirile materiale, rezultatul este mizeria, ratarea.

Să revenim însă la chestiunea decorului, esențial în acest roman. Casa Silion — o insulă unde supraviețuiește paradisul arabescului, al liniei șerpuite și al colțurilor rotunjite — exprimă aspirația spre dulceața vieții într-o lume „cubistă", ale cărei colțuri și linii tranșante amenință și vor sfîrși prin a nimici această viață. Drama lui Silion sugerează astfel și drama supraviețuirii anacronice a unui stil (să nu uităm că el face parte dintr-o generație următoare lui Charles Swann). Ambianța Laurei Feraru duce la paroxism voluptuoasa moliciune, plăcută lui Lucu Silion. De altfel, în final, cînd ea se transformă dintr-o firavă plantă de seră într-o viitoare mamă, hotărîndu-se, deci, să-și asume riscurile existenței ca persoană deplină, trece întîi printr-o criză, manifestată ca boală, iar tratamentul ce va duce la vindecarea ei începe cu lupta împotriva acestui decor factice, a acestui „paradis capitonat".

Amelia Pavel, în lucrarea citată, *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, dă o excelentă caracterizare a esenței mișcării secessioniste: „Mitul vieții interioa-

Scanned with OKEN Scanner

re, hrănită, saturată de artă, de cultură estetică se amplifică și pare a fi un răspuns psihologic compensatoriu, o regrupare a forțelor spirituale cu ajutorul artei, pentru apărarea împotriva pozitivismului burghez". Destinul lui Lucu Silion reprezintă destrămarea acestui mit în condițiile din ce în ce mai dure ale lumii burgheze dintre cele două războaie mondiale, cînd, deci, era revolută acea Belle Époque propice iluziei secessioniste. Poate nu în ultimul rînd, însă, eșecul personajului se datorează faptului că el înlocuiește arta ca activitate cu consumul pasiv de frumos, alcătuindu-și din obiecte alese un decor pentru o paralizie a spiritului, pandant al celei trupești a Laurei, dar fără de leac. Să ne amintim că romanul începe cu o frază frumoasă ca un vers, pe care o gîndește Lucu Silion: „Amiaza se răsfăța în hamacul de aur al toamnei". În auzul lui Lucu Silion, cuvintele nerostite sună armonios. În continuare, el este arătat cum cîntărește cuvintele, încearcă o variantă, revine, dovedind simț al nuanțelor, gust, conștiință artistică, vocație. Dar — atît! „Prea norocos va fi, desigur, autorul care-și va începe istorisirea cu fraza aceasta a lui" (p. 7) spune mai departe Vinea, după ce o și făcuse: își începuse romanul cu fraza în chestiune. Lucu Silion întruchipează astfel un Iovanachi ce și-ar fi irosit talentul, nedevenind un Ion Vinea.

Deci, se transformă în ileitate — poate nu cu destulă detașare, dar oricum — un eu care, privindu-se în față ca pe un Altul, devine EU.

Scanned with OKEN Scanner

IN PRAGUL AMUȚIRII

„Irealitatea" creată de M. Blecher e un domeniu al sincerității, izbind prin „imediatitatea" trăirii. Trimiterile la bergsonism și la existențialismul pre-sartrian (*Inimi cicatrizate*[1] are un motto din Kirkegaard) se impun, desigur, pentru explicarea temeiurilor intelectuale ale operei. Dar nu numai atît. M. Blecher era predispus, structural, anxietăților, cărora existențialismul le-a căutat o fundamentare a cărei natură n-a putut fi curat filosofică (abstractă, sistematică), ci și literară, Persoana fiind și rămînînd domeniul de confruntare între Ființă și Neant, ca să utilizăm termenii primei opere importante a lui Jean-Paul Sartre. Tinerețea lui M. Blecher — agonică în toată plenitudinea semantică a cuvîntului — a smuls stupefacției de a fi azvîrlit în lume și apoi prea curînd înapoi în neant demnitatea unui stil.

Asemănările observate de exegeți între Blecher și Kafka țin de predispoziția existențialistă a amîndurora. Nu sînt neglijabile nici coincidențele biografice: ambii tuberculoși, ambii integrați în cultura și în limba ambientului, ambii trăind în afara capitalei statului etc. Pe plan literar, totuși, deosebirile sînt importante. Un complicat sistem de simboluri, descifrat în parte de unii din cei ce au abordat opera lui Kafka, se exprimă printr-un scenariu fantastic, bizar, ostentativ de neverosimil, într-un stil sec, neutru, apropiat de mult jinduitul, ulterior, „degré zéro de l'écriture". În opoziție: circumscrierea de o extremă precizie „realistă" a întîmplărilor perfect posibile, chiar veridice din „irealitatea imediată" a lui M. Blecher, simbolica discretă, strict personală, cu mai mică adîncime, e drept, nesusținută de imensitatea celor două tradiții, ebraică

și germană, pe care-și clădise Kafka tulburătoru-i edificiu. Numele proprii evreiești și cîteva referințe la datini mozaice din romanul pe care-l abordăm, *Întîmplări în irealitatea imediată*[2], țin de caracterul memorialistic al cărții, sînt „fapte de viață", nu o confruntare copleșitoare cu niște mituri. Enigma absenței ori prezenței teroriste în lume a lui Dumnezeu — una din temele principale ale lui Kafka — nu se pune pentru Blecher, neinteresat de transcendență. Formația și cultura lui M. Blecher sînt prepoderent latine, românești în primul rînd, franceze apoi. De aici ambiția unei luminoase clasicități a ținutei în mijlocul deznădejdii, al precarității și chiar al scabrosului, prezentate fără nici o edulcorare, fără urmă de complacere, fie și de natură masochistă. Ar mai fi o diferență esențială între cei doi scriitori: M. Blecher este mai individualist, experiența subiectivă, strict personală se apropie de confesie, specie foarte agreată de latini și descendenți, de la Marc-Aureliu la André Gide, fără a uita pe genialul, unicul și inegalabilul Montaigne. Stricta intimitate a substanței literare se transfigurează în obiectivitate printr-un stil transparent ca lacrima și strălucitor ca roua. La baza deosebirilor stă, desigur, o structurare diferită a polifoniei persoanei creatoare. Nu este aici locul unei paralele aprofundate. Notez doar că, după mine, la Kafka domină vocea ininteligibilă, deși intensă și presantă, a elementului EL (stăpînii din *Castelul*, judecătorii din *Procesul*), pe cînd la Blecher, vocea clară, dar tremurată și slabă, mișcător de firavă, pînă în pragul amuțirii, a *eului*. Și, fiindcă mă referisem la francezi, nu-mi este îngăduit să-l uit pe Jean-Jacques Rousseau. Prin cutezanța sincerității se aseamănă cu el, dar se deosebește fundamental prin refuzul — sau neputința? — oricărui mesianism. Autorul celebrelor *Confessions* nu se sfiește nici el să mărturisească lucruri „inavuabile", rușinoase din punctul de vedere al pudorii instituite de morala comună. Personajele kafkiene, dimpotrivă, deși nu comit nimic cu adevărat reprobabil, au tot timpul sentimentul vinovăției, pentru că „cineva" îi privește, îi judecă și îi condamnă la moarte. La Blecher, situația este exact pe dos: el înfăptuiește ceva „de rușine", tatăl — real, nu Tatăl simbolic — îl pedepsește, el plînge, dar asupra-i nu planează amenințarea unei veșnice osînde: „Tatăl meu s-a făcut roșu, s-a înfuriat și m-a bătut. *Asta e tot*" (p. 27, s.n.). Mai trebuie spus că Franz Kafka este un scriitor mult mai „social", e chiar unul din cei mai „sociali"

inv. 182670

Scanned with OKEN Scanner

scriitori ai secolului XX, nu numai prin neliniștitoarele premoniții politice, ci mai ales prin felul cum eroii săi își asumă, în fabuloasele lor aventuri, întreaga povară de durere, umilință, buimăceală, constrîngere a unei lumi unde cumplita și asasina ordine birocratică nu este numai simbolul unei absurdități a existenței, ci modul concret de ființare și de exercitare a marii nedreptăți ce condamnă niște ființe raționale să trăiască într-un univers irațional. Evident, Blecher e puțin interesat de această latură a problemei, tocmai pentru că în polifonia persoanei, în cazul lui, locul elementului EL este vacant (sau aproape). Mai puțin „social" se dovedește și în comparație cu Bacovia. Izolarea la care l-a condamnat boala nu este o explicație suficientă. E vorba, repet, de o structură a persoanei. Și să-mi fie permis aici să atrag atenția că alegerea și succesiunea operelor investigate în cartea de față nu e nicidecum aleatorie, ci determinată de ideea unei „istorii" a diminuării complexității polifonice a persoanei în societatea burgheză românească. Persoana umană, în integritatea ei triontică EU-TU-EL, se recuperează ulterior pe temeiuri noi, într-o societate nouă. Dar acesta va constitui subiectul altei cărți.

La prima lectură, *Intîmplări în irealitatea imediată* pare o carte a inițierii. La recitire însă, într-un context literar mai larg, se dovedește, dacă nu chiar contrariul, oricum aventura unei inițieri trunchiate. Neofitul se află singur, neajutorat și rătăcit pînă la capăt. Îi lipsesc deopotrivă „inițiatorul" și „învățătura": e un elev fără dascăl, lăsat la voia întîmplării, iar „întîmplările" nu sînt numai un rod al hazardului — dimpotrivă, majoritatea par predestinate — ci pățanii, în sens etimologic de pătimiri. Din ele însă „eroul" nu învață cum trebuie să trăiești, și nici cum se cuvine să mori, ci că existența-i insuportabilă, *neadevărată* nu este *a lui:* „Mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea, așa ca în grozavul meu coșmar". Coșmarul, să ne reamintim, consta în faptul că se simțea și se vedea în somn dormind exact în poziția și în locul real, că se zbate să scape, iar cînd, în sfîrșit, se trezește, nimic nu s-a schimbat în fond: „Mă găsesc deodată în odaia mea adevărată care e identică odăii mele din vis, în poziția în care mă visam, la ora cînd bănuiam în coș-

Scanned with OKEN Scanner

mar că mă zbat". Blecher caută, ca și Rimbaud, s-ar părea, „la vraie vie", totdeauna „ailleurs", atîta doar că, pe cînd acesta a și găsit-o în felul său — în drog, în poezie, în aventura africană etc. —, scriitorul „irealității" se simte condamnat la *realitate:* „Mă zbat, țip, mă frămînt. Cine mă va trezi? În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde. Cine mă va trezi? Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna" (p. 120). Acestea sînt ultimele cuvinte ale cărții. Cauza diferenței? Ar trebui să ne întrebăm în primul rînd dacă „eu" Blecher este, ca și Rimbaud, ca și Eminescu, un „altul" sau rămîne tot el însuși. Poate vom schița în cursul prezentului eseu unele tentative de a ne apropia de un răspuns sau măcar de o ipoteză, fără pretenție de exhaustivitate.

Personajul narator, fără nici un dubiu și nici un travesti, este Blecher însuși, copil și adolescent; el traversează patru experiențe fundamentale: leșinul, amorul, pantopticum-ul și moartea. Nici un Vergilius nu-l călăuzește prin bolgiile infernale. Paradisul, de altfel, nu se situează altundeva, dincolo de iad, ci în trans-scrierea lui înnobilată: empireu al stilului, dobîndit prin purgatoriul creației, în mucenicia fizică și spirituală din solitudinea Romanului antebelic — tulburătoare omonimie, involuntară metaforă, rezultată din coincidența claustrării, prin boala trupului, în micul oraș moldav *Roman,* și prin „boala" care, după cuvintele lui Lucian Blaga, „este orice carte", izbăvitorul prizonierat în *roman.*

Motto-ul din P. B. Shelley: „I pant, I sink, I tremble, I expire" („Eu gîfîi, mă scufund, tremur, pier") denumește prin fiecare verb tonalitatea predominantă a desfășurării celor patru experiențe fundamentale: amorul, leșinul, panopticum-ul și moartea. Cea mai interesantă, experiența „to sink", completată cu accepțiunile secundare: a slăbi în intensitate, a scădea în valoare, a ceda sub o greutate, a coborî, a se lăsa în jos, a fora etc. se prezintă în cronologia romanului cea dintîi, legată de crizele de paludism din copilărie, marcînd mai profund și mai definitiv destinul personajului-narator (să-i zicem, convențional, astfel). Deși verbele shelleyene denumesc exact nuanțele stărilor sufletești, găsesc preferabil să utilizez în analiză ceea ce am numit bolgiile infernale, pentru caracterul lor mai pregnant imagistic și „scenic".

În primul episod al cărții pot fi sesizate ușor cel puțin

Scanned with OKEN Scanner

două din motivele esențiale: panopticum-ul și leșinul. Să le abordăm din punctul de vedere al polifoniei persoanei.

Iată incipitul romanului: „Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe, ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale“ (p. 5). Așadar, M. Blecher își conștientizează polifonia persoanei. Întrebarea, totuși, se pune: cine scrie și cine trăiește, „personagiul abstract“ sau „persoana reală“? Narativ, scindarea e prezentată ca anterioară scrierii, rememorată, dar incertitudinea cu privire la unitatea identității se menține tot timpul. Fenomenul însă nu mai corespunde, ca în secolul trecut, unui EU dorind sau închipuindu-se drept un ALTUL, conform unui model. Nu se pune nici problema clasicei diferențe între eul privat și eul creator: același Blecher, alternativ și, fulgurant, chiar simultan, se prezintă pe sine ca *persoană* și ca *personaj*. Ceva mai jos, pe aceeași pagină, descrie și o iluzie autoscopică, vagă însă și fără tangențe cu „dublul“ literaturii polifonice trecute: „În depărtare, persistă în mine o siluetă nesigură, înconjurată de o mare luminozitate așa cum apar unele obiecte în ceață“. A da glas acelei siluete nesigure pare a constitui țelul efortului creativ. Dar decepția se instalează rapid: acea adîncime se dovedește inconsistentă, ea nici nu ar merita, probabil, să vorbească ori nici nu ar avea ce spune. Subconștientul este gol. Ce teribilă revelație! Nu *eu* sînt *altul*, ci acela crezut *altul* sînt tot *eu*. În termenii polifoniei persoanei, ar însemna că elementul interior TU (alter ego-ul, să-i zicem, spre simplificare) nu reprezintă decît un scurt miraj, iar EUL rămîne singur cînd își regăsește „identitatea“ pierdută și, după spaima că s-a pierdut pe sine și a fost înlocuit/locuit de un *alt eu*, urmează un fel de nostalgie după momentul iluzoric, cînd se crezuse *împreună* cu sine. De aici, și un sentiment al impersonalității, cu totul deosebit de acela al unui Eminescu, al unui Flaubert, care fuseseră o sinteză *sui-generis* a pluralității vocilor și a bogăției și diversității ipostazelor; aici, dimpotrivă, scindarea și apoi pierderea celuilalt eu, „acest personagiu abstract“, devine, pentru „persoana reală“, o de-personalizare prin deprecierea eului ascuns (echivalent al tuității): „Într-un sfîrșit mă recunosc pe mine însumi și regăsesc odaia. E o senzație de ușoară beție [. . .]

Scanned with OKEN Scanner

Zbaterea mea în nesiguranță nu mai are atunci nici un nume: e un simplu regret că n-am găsit nimic în adîncul ei. Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atît de profund de materia mea intimă. Acum cînd m-am regăsit și caut să-mi exprim senzația, ea îmi apare cu totul impersonală: o simplă exagerare a identității mele, crescută ca un cancer din propria-i substanță. Un picior al meduzei care s-a întins peste măsură și a căutat exasperat prin valuri pînă ce într-un sfîrșit a revenit sub gelatina ventuzei. În cîteva clipe de neliniște, am parcurs astfel toate certitudinile existenței mele, pentru a reveni definitiv și dureros în solitudinea mea" (p. 6 și urm.). Dacă, la un moment dat, Bacovia, ca personaj, se numește pe sine „oricine", Blecher în schimb s-ar putea denumi „nimeni". Cînd EU nu este întregit plenar și benefic de TU și de EL, persoana, *eul*, se devalorizează. Experiența „leșinului" este o experiență a neantului, adică a precarității și, finalmente, a anihilării ființei. Un deficit de existență face ca insul să nu-și poată constitui esența. Presupun că la fenomene de acest tip s-a gîndit Foucault atunci cînd, într-un citat mult combătut și rău înțeles, vorbește despre „moartea omului". Istoric, s-ar putea trata problema constituirii și pierderii polifoniei persoanei caracteristice omului societății capitaliste, dar pierderea obligă la o regăsire și la o reconstituire.

Să revenim însă la Blecher. Dinstincția între *persoană* și *personaj* se leagă și de experiența panopticum-ului cu variantele ei, de pildă cinematograful: „Trăiam episoadele din film cu o intensitate extraordinară, integrîndu-mă acțiunii ca un veritabil personagiu al dramei [. . .]. În definitiv nu există nici o diferență bine stabilită între persoana noastră reală și diferitele noastre personagii interioare imaginare. Cînd se aprindea lumina în pauză, sala avea aerul că revine de departe. Era în atmosferă ceva *precar și artificial, cu mult mai incert și mai efemer decît spectacolul de pe ecran.* Închideam ochii și așteptam pînă ce ronțăitul mecanic al aparatului îmi anunța că filmul continuă; regăseam atunci sala în întuneric și *toate persoanele din jurul meu,* iluminate indirect de ecran, *palide și transfigurate ca o galerie de staturi de marmoră într-un muzeu* iluminat de lună la miezul nopții" (p. 40, s.n.). Am reliefat grafic elementele specifice trăirii blecheriene, diferite structural de obișnuita empatie a spectatorului/cititorului. Donquijotismul reprezentase înlocuirea EULUI de către EL (mo-

Scanned with OKEN Scanner

delul cavalerului oferit de o anumită literatură). Am arătat, la Eminescu, subminarea tuitații reale de către EA (modelul feminin oferit de un anumit teatru). Cinematografia propune alte tipuri și determină un mod special de identificare a spectatorului. Filmul mut al începuturilor în special impunea o trăire empatetică aparte. Precizăm însă că la Blecher nu se vădește nicidecum un proces de alegere și adoptare ca model a unui prototip din filme (de altfel, fenomenul acesta s-a intensificat în perioada filmului sonor); ceea ce-l reține este derealizarea persoanelor din sală, iar comparația finală din citatul de mai sus ne duce la experiența panopticum-ului. În orice caz, e de subliniat că, din confruntarea cu filmul, identitatea iese slăbită. Ca și din experiența leșinului. Iată încă o dovadă că *Întîmplări în irealitatea imediată* este o carte numai aparent inițiatică: „neofitul" nu învață decît ceea ce știuse de totdeauna; e vorba, mai degrabă, de cartea eșecurilor succesive și definitive ale unei inițieri făcute „la întîmplare" și prin care realitatea își dă în vileag irealitatea ei. Și aceasta, în primul rînd pentru că în universul alienant și devalorizant al societății capitaliste românești, în care a trăit Blecher, instanța EL este absentă. Sau, și mai precis, există ca ileitate presantă a lucrului și ca echivalent al său, omul contrafăcut: figura de ceară din panopticum.

Episodul de la paginile 42—43 ar putea fi citat în întregime și analizat microtext de microtext, sintagmă de sintagmă. Mi-am propus în eseul de față să evit microanaliza. Aș vrea să pot reda ceea ce Blecher numește, în incipitul episodului „impresia generală și elementară". Nu știu însă dacă altceva decît ficțiunea o poate reda.

Analiza romanului *Întîmplări în irealitatea imediată* întărește convingerea că, în structurarea polifonică a persoanei, întîlnirea cu spectacolul, la așa-numita pe drept „vîrstă critică", adică în pubertate, joacă un rol formativ hotărîtor. Interesant însă de notat că, prin forța împrejurărilor, spectacolul nu se situează la un nivel estetic înalt, fie și numai fiindcă, de obicei, părinții nu-și duc copiii la marile teatre. Din cercetarea literaturii însă se vădește că emoția declanșată într-un suflet fraged de un spectacol modest ca mijloace depășește în intensitate și în urmări pe aceea simțită, mai tîrziu, în fața unor creații superioare. Să ne amintim din *À la recherche du temps perdu* că jocurile cu lanterna magică l-au impresionat pe Proust

Scanned with OKEN Scanner

mai puternic și mai decisiv decît importantele reprezentații de la Comedia franceză. Nu ar fi greșit să presupunem, pe baza textelor, influența iarmarocului în formarea lui Bacovia. Intuiesc și în *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu o posibilă întîlnire cu jocurile populare ale păpușarilor. Fapt cert este că un copil va fi cu atît mai mișcat de un spectacol, cu cît modestia mijloacelor îi va cere o doză sporită de imaginație pentru a suplini sărăcia recuzitei. Învolburat de vraja iluziei, devine disponibil tărîmurilor fabuloase sugerate de carton și staniol; copilul învață să viseze singur.

Imediatitatea lui Blecher aparține irealității. Și ce poate fi mai ireal și mai imediat totodată decît panopticum-ul? „Impresia generală și elementară de spectacular devenea o adevărată teroare îndată ce intram într-un panopticum cu figuri de ceară. Era o spaimă amestecată cu un fel de vagă plăcere și, oarecum, cu senzația aceea bizară pe care o avem fiecare cîteodată de a mai fi trăit cîndva într-un anumit decor“ (p. 42). Temeiul și sensul fascinației se naște din negarea existenței cotidiene, banale și din sentimentul că panopticumul își asumă neantul și-l proclamă deschis: „În lumina posomorîtă a opaițelor de carbid simțeam că într-adevăr trăiesc viața mea proprie în mod unic și inimitabil. Toate acțiunile mele cotidiene puteau fi amestecate ca un joc de cărți, nu țineam la nici una din ele: iresponsabilitatea oamenilor față de actele lor cele mai conștiente era un fapt de o evidență ce sărea în ochi. Ce importanță avea că le comiteam eu sau altul, din moment ce diversitatea lumii le înghițea în aceeași uniformă monotonie? În panopticum, și numai acolo, nu exista nici o contradicție între ceea ce făceam și ceea ce se întîmplă. Personagiile de ceară erau singurul lucru autentic din lume; ele singure falșificau viața în mod ostentativ, făcînd parte, prin imobilitatea lor stranie și artificială din aerul adevărat al lumii“ (p. 43). Finalul episodului citat reliefează nu propriu-zis lipsa de semnificație, ci caracterul ei special, *muzic*: „Era imposibil ca femeia de ceară să n-aibă o semnificație adîncă și turburătoare pe care nimeni n-o știa. Cu cît o contemplam mai mult cu atît înțelesul ei părea că se face mai limpede, persistînd vag undeva în mine ca un cuvînt de care aș fi vrut să-mi amintesc și din care nu sesizam decît un ritm îndepărtat“ (p. 44).

Modelul oferit de panopticum îi oferă autorului posibilitatea de a transforma și trăiri anterioare în experiențe de viață.

Altfel spus, se pare că, fără panopticum, Blecher, scriitorul, n-ar fi putut preface în artă, *în felul său unic și inimitabil*, anumite spaime difuze ale copilăriei sale, petrecute în micul tîrg provincial de atunci, spaime anterioare formării triontice a persoanei. Mă refer în primul rînd la tirania obiectelor: „Invidiam oamenii din jurul meu, închiși hermatic în hainele lor și izolați de tirania obiectelor. Ei trăiau prizonieri sub pardesiuri și paltoane, dar nimic din afară nu-i putea teroriza și învinge, nimic nu pătrundea în minunatele lor închisori. Între mine și lume nu exista nici o despărțire. Tot ce mă înconjura mă invada din cap pînă în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită [...]. Ca un fel de echitate însă între mine și lume (o echitate care mă cufunda încă mai iremediabil în uniformitatea materiei brute) convingerea că obiectele puteau fi inofensive deveni egală cu teroarea cîteodată mi-o impuneau. Inofensivitatea lor venea dintr-o lipsă universală de forțe. Simțeam vag că nimic în lumea asta nu poate merge pînă la capăt, nimic nu se poate desăvîrși. Ferocitatea obiectelor se epuiza și ea. În felul acesta se născu în mine ideea imperfecției oricăror manifestări în lumea asta, fie și supranaturale. Într-un dialog interior ce, cred, nu se sfîrșea niciodată, sfidam cîteodată puterile malefice din jurul meu, după cum, altădată, le adulam josnic“ (p. 12 și urm.). Remarcăm aici, pe lîngă ideea existențialistă a slăbiciunii tuturor lucrurilor, cunoscută nouă, celor fără formație filosofică, de la Sartre și Simone de Beauvoir, și încercarea — importantă pentru studiul de față — de convertire a ileității în tuitate prin sfidare ori adulare, cum o spune, dar mai cu seamă, cum lasă, poate involuntar, să se înțeleagă din cele descrise imediat în continuare, prin tentativa de a evita acapararea ipseității de către ileitate: „Practicam unele rituri stranii, însă nu fără rost. Dacă, plecînd de-acasă și mergînd pe drumuri diferite, reveneam întotdeauna pe urma pașilor mei, asta o făceam ca să nu descriu cu mersul meu un cerc în care să rămîie închise case și copaci. În această privință umbletul meu seamănă cu un fir de ață și dacă, o dată desfășurat, nu l-aș fi strîns la loc, pe același drum, obiectele strînse în nodul umbletului ar fi rămas pe veci iremediabil și adînc legate de mine“. Posesiunea e refuzată — Blecher, existențialistul, este contrarul lui Vinea, secessionistul — pentru că *posesorul este posedat de posesia sa*. Acest adevăr, Blecher nu l-ar fi intuit cu stringență dacă experiența panopticumului

Scanned with OKEN Scanner

nu i-ar fi relevat forța perfidă, acaparatoare a lucrului, a pastișei ce tinde să înlocuiască ființa adevărată. Dar ea, ființa adevărată, există oare? S-ar părea că nu, sau, în orice caz, foarte puțin. Persoana tinde spre monofonie concomitent cu pierderea ființei ca esență. Ileitatea oferită de lumea reificată de tipul panopticum-ului și relațiile „perverse" de tuitate cu ea duc la deposedarea EULUI de consistența sa și, implicit — mai tîrziu, sau la alții — la căutarea unui alt mod de fondare a persoanei.

Ceea ce apare drept important în atitudinea lui Blecher față de „irealitatea" ostentativă a spectacolului de tip *panopticum* e conștientizarea acestuia, caracterul ostentativ asumat al trucului imitatoriu: „În ansamblul lor obiectele formau decoruri. Impresia de spectacular mă însoțea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează în mijlocul unei reprezentații factice și triste. Cînd scăpam cîteodată de viziunea plictisitoare și mată a unei lumi incolore apărea aspectul ei teatral, emfatic și desuet. În cadrul acestui spectacol general, existau alte spectacole mai uluitoare cari mă atrăgeau mai mult pentru că artificialul lor și actorii cari le jucau păreau să înțeleagă într-adevăr sensul de mistificare a lumii. Ei singuri știau că într-un univers spectacular și decorativ trebuia jucată viața fals și ornamental. Astfel de spectacole erau cinematograful și panopticumul" (p. 59).

În primul episod al cărții, separarea între „acest personagiu abstract" și „persoana mea reală" se vădește cu plasticitate drept o proastă funcționare a coordonării interioare printr-o comparație luată din lumea filmului, și anume, o defecțiune tehnică: „În clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai cînd operatorul le pune la punct, suprapunîndu-le, dau deodată iluzia reliefului". Și imediat, în continuare, lucrurile — această mare obsesie blecheriană — își fac și ele prezența în text: „Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte. Ea revine la consistența ei anterioară iar obiectele din ea se depun la locurile lor, așa cum într-o sticlă cu apă un bulgăr de pămînt sfărîmat, se așază în straturi de elemente diferite, bine definite și de culori variate. Elementele odăii se stratifică în propriul lor contur și în coloritul vechei amintiri ce o am despre ele" (p. 5).

Scanned with OKEN Scanner

Compoziția romanului *Întîmplări în irealitatea imediată* alternează cele patru experiențe fundamentale, cele patru trăiri am zice mai bine, fiindcă ele, în definitiv, nu-i dezvăluie decît mistificarea și slăbiciunea universului în care persoana se caută, se pierde și nu se constituie niciodată definitiv și plenar: rememorarea nu reconstituie — n-are cum — ceea ce n-a existat niciodată: „Cînd din nou și din nou mă gîndesc la aceste cîteva lucruri, încercînd zadarnic să le încheg în *ceva ce aș putea numi persoana mea* [...] cînd evenimente și oameni se desfac și se închid în mine ca niște evantaie; cînd mîna mea încearcă să scrie această ciudată și neînțeleasă simplicitate, atunci mi se pare, o clipă, ca unui *condamnat* care o secundă își dă seama, altfel decît tuturor oamenilor din jurul lui că moartea care îl așteaptă [...], că din toate acestea va ieși deodată cald și intim *un fapt nou și autentic care să mă rezume clar ca un nume* și să răsune în mine cu un *ton unic, nemaipomenit, care să fie acel al înțelesului vieții mele . . .*“ (p. 117, s.n.). Și totuși, dorința aceasta își are imediat reversul ei: „Cu fiecare amintire *neînțeleasă și exactă*, trebuie să-mi dau seama în plus, ca o durere violentă [...] că, așa meschină și incomprehensibilă cum se prezintă, fiecare amintire este totuși *unică, în înțelesul cel mai sărac al cuvîntului* și s-a petrecut în viața mea *liniar, într-un singur mod, într-o singură exactitate, fără putință de modificare și fără nici cea mai mică abatere de la propria ei preciziune*“ (p. 118). Este drama omului, care, măcinat de boală și-n împrejurările nu o dată traumatizante ale societății capitaliste, și-a pierdut polifonia: „În ea zace melancolia de a fi *unic și limitat*, într-o lume unică și meschin de aridă“ (*loc. cit.*, s.n.). Nu am subliniat sintagma referitoare la ariditatea lumii, fiindcă aproape totdeauna artistului viața din jur i s-a părut, dintr-un motiv ori altul, nevrednică de măreția omului, numai că, pînă la un anumit moment istoric, marcat la noi mai precis prin Blecher, *individul* era tot ce e mai contrar etimologiei și sensului exact al termenului; doar acum el se simte indivizibil: *unic și limitat*, monofonic, deci, și, cum totul e bolnav de epuizare, cînd pînă și hipermnezia e zadarnică, afonia este aproape.

Iată însă, în linii mari, succesiunea motivelor: leșinul (pp. 5—14: crizele în „locuri blestemate“); amorul (pp. 15—35: inițierea erotică de către Clara); panopticum-ul (pp. 35—50: cinematograful, panoptim-ul, inelul țigănesc, bîlciul, baraca cu

fotografii); moartea (p. 51: înmormîntarea copilului unui fotograf ambulant); panopticum-ul (pp. 53—62: dialogurile imaginare cu Ozy, fotografii vechi); moartea (pp. 63—65: spălarea bunicului mort și înmormîntarea lui); amorul (pp. 66—68: nunta Eddei cu Paul); moartea (pp. 69—70: măcelăriile orașului); amorul (pp. 71—76: dragostea nemărturisită a eroului pentru Edda, atracția pentru femei necunoscute); panopticum (pp. 77—85: atelierul de sculptură populară, refugiul în subsolul scenei de la varieteu); leșinul (pp. 86—100: rostogolirea în noroi, încercarea de sinucidere, delirul); panopticum (pp. 101—104: jucăria mecanică, circul); amorul (pp. 105—110: încercarea, neizbutită, de a se confesa Eddei); moartea Eddei (pp. 111—116); panopticum și leșin (pp. 117—120: se reconfirmă caracterul factice, limitat și arid al realității). Schema aceasta arată o arhitectură precisă, simplă, relativ lineară. Se observă și numărul relativ mare de pagini dedicate temei panopticum-ului. Este însă de subliniat că și în episoadele dominate de alta din experiențele fundamentale, motivul panopticum-ului apare și el, ca și cum totul ar fi contaminat de viziunea imitației în ceară a vieții, de kitschul ce roade și falsifică la rădăcini existența pe care își propune cu impertinență să o dubleze. Astfel, în descrierea nunții Eddei și a lui Paul modelarea viziunii de către panopticum e evidentă: „Cum ținuse capul mireasa? Cum îl aplecase oare pe umărul lui Paul? În unele panopticumuri femeia de ceară avea un mecanism care o făcea să aplece capul pe-o parte și să închidă ochii“ (p. 68). Nu panopticum-ul pare să imite viața, ci viața să imite panopticum-ul.

Experiențe liminare, narate cu atenția, răbdarea și echilibrul unor istorici de ținută atică, aceste „întîmplări“ n-au nimic fantastic, „irealitatea“ lor ținînd de lipsa de sens, de absența oricărei noime. Starea permanentă, dominantă este consternarea. Nu întîmplător cuvîntul „stupefacție“ apare foarte des. Și nu e vorba de uluirea obișnuită a copilului în fața universului, ci de o trăire precoce, *în* și *prin* experiența infantilă și puberă, a unei perplexități continue în fața spectacolului mereu neprevăzut, captivant, primejdios și dezamăgitor al vieții, intuindu-se în „imediatitate“ latura cu semnul zero a realității, „irealitatea“ sau, cum ar trebui poate mai precis spus, *arealitatea:* lipsa de consistență, de semnificație, de transcendență și de făgăduință a universului blecherian. Aș spune chiar, în loc de „creat“, „redat“, căci scriitorul nu are și nici nu vrea

să aibă dar inventiv, nimic nu este — sau nu se dă drept — născocit, ci trăit aievea, inclusiv, dacă nu în primul rînd, halucinațiile. Ar mai fi de pus sub semnul întrebării și termenul „imediat". Cum am încercat să arăt, trăirile, modul de organizare a imaginilor sînt, totuși, modelate, *mediate*, și anume prin cumplita reificare a lumii propusă de panopticum. Tăria artistică a lui M. Blecher constă în îmbinarea insolită dintre sinceritatea crudă și aerul de clasică imparțialitate al frazării, între scandalul „jupuirii pînă la noroi" și extrema distincție a gestului despuierii. Într-un fel, el însuși o spune, admirînd nebuna orașului: «Își arăta sexul trecătorilor cu un gest ce dacă ar fi fost întrebuințat în alt scop ar fi fost numit „plin de eleganță și stil". Ce splendid, ce sublim este să fii nebun! îmi spuneam eu, și constatam cu neînchipuită părere de rău cîte puternice obiceiuri stupide familiare și ce zdrobitoare educație rațională mă despărțea de libertatea extremă a vieții de nebun. Cred că cine n-a avut acest sentiment este condamnat să nu simtă niciodată veritabila amploare a lumii" (p. 42). Am putea oare considera nebunia (e vorba, evident, din descrierea din care am citat doar finalul, de psihoza maniaco-depresivă cu predominanță expansivă și euforică) un alt factor modelator? Greu de demonstrat. Nu libertatea extremă a nebunului, ci mecanica panopticum-ului ca reificare a ileității intropatizate ne pare a fi și a rămîne principalul factor al structurării a ceea ce abia dacă mai putem numi „polifonia" persoanei blecheriene. (O temă de reflecție pentru mai tîrziu — sau pentru alții — : nebunia îi provoca lui Blecher invidie, iar lui Bacovia — o teamă vecină cu panica.)

Să precizăm: oricine a citit romanul lui M. Blecher, știe că lumea evocată de el nu-i totdeauna urîtă. Dimpotrivă. Cele mai simple, mai banale „întîmplări" sînt, datorită privirii sale de mare finețe, detaliate astfel încît devin evenimente de neuitat. Frumusețea și gravitatea lumii sînt implicate în mărunte hazarduri și, poate pentru alții, anodine aspecte: „În fața mea ulița murdară își întindea mereu pasta noroioasă. Erau case desfășurate ca niște evantaie, altele albe ca niște blocuri de zahăr și altele mici cu acoperișul tras peste ochi, strîngînd din maxilare ca niște boxeri. Întîlneam care cu fîn, ori deodată, lucruri extraordinare: un om prin ploaie, ducînd în spate un candelabru cu ornamente de cristal, o sticlărie care suna ca niște clopoței pe umerii omului, în timp ce picături grele de

apă se scurgeau de la toate fațetele strălucitoare. În ce consta oare, la urma urmei, gravitatea lumii?“ (p. 87).

Consternarea constituie totuși o stare de grație. Tristețea vine o dată cu obișnuința: „Ceea ce ar fi trebuit să fie o amplificare și o mereu crescîndă fascinație a fost pentru mine un șir de renunțări și de reduceri crunte la banal; evoluția de la copilărie la adolescență a însemnat o scădere continuă a lumii și, pe măsură ce lucrurile se organizau în jurul meu, aspectul lor inefabil dispărea, precum o suprafață lucioasă care se aburește“ (p. 28). Pasajul nu reflectă nostalgia lui Eminescu, Baudelaire sau Rimbaud după miraculosul paradis al copilăriei, nici regretul, comun atîtor scriitori și oameni de rînd, de a-și fi pierdut ingenuitatea (dar oare copilul Blecher a fost vreodată ingenuu?!). Se constată ceva mai grav: că alteritatea, oricît de malefică — aspectul straniu, „inefabil“ a lucrurilor —, cînd dispare îl lasă pe om și mai singur și mai sărac. Oricît de dușmănoase, în copilărie, totuși, lucrurile par să promită un sens, să invite la dialog, la un raport de tuitate, iar pierderea ireparabilă constă în faptul că nu-și țin făgăduința. Copilul încă mai crede, cu o teroare tensionată de profundă speranță, că lucrurile sînt cumva umanizabile: „Priveam cărțile legate în dulapul cu geam și în imobilitatea lor remarcam, nu știu cum, un aer perfid de tăinuire și complicitate. Obiectele din jurul meu nu renunțau niciodată la o atitudine secretă, păstrată cu ferocitate în imobilitatea lor severă“ (p. 12). Finala perfidie a lucrurilor — finală și pentru că, în compoziția cărții, e situată spre sfîrșit dar și pentru că, prin ea, personajul narator primește ultima lovitură, ironic denumită îndeobște lovitura de grație — se manifestă atunci cînd el ia, în odaia Eddei, o eșarfă roșie drept un buchet de dalii. Realitatea îl izbește necruțător cu univocitatea ei. Persoana devenită monofonă nu-și mai poate permite transfigurarea. Eul precar nu reușește să învingă opacitatea ileității definitiv reificate: „Iată ce lupta cu mine, iată ce era implacabil împotriva mea: aspectul comun al lucrurilor. Într-o lume atît de exactă, orice inițiativă devenea de prisos, dacă nu chiar imposibilă. Ceea ce făcea să-mi vuiască sîngele în cap era că Edda nu putea fi altfel, ci numai și numai o femeie cu părul bine pieptănat, cu ochii albaștri-violeți, cu un surîs în colțul buzelor. Toate lu-

crurile, toți oamenii erau închiși în trista și mica lor obligație de a fi exacți, nimic alta decît exacți. În zadar aș fi putut să cred că într-un vas erau dalii cînd colo se afla o eșarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba cîtuși de puțin, era atît de meschin închisă în exactitatea ei încît nu-și putea permite să ia eșarfe drept flori . . .“ (p. 108 și urm.). Se referă Blecher aici la moartea metaforei sau cel puțin la dispariția credinței în ea? Posibil. Într-o lume unde pînă și fantasmele se organizează după modelul vulgar imitativ al panopticum-ului (vezi și visul final), analogia nu mai e în stare să salte lucrul din aspectul comun în altul, extraordinar. Dacă Blecher însuși utilizează figuri de stil, faptul, ținînd de trionticitatea persoanei, nu mai are nicidecum un caracter existențial. Să ne amintim, la Eminescu, de luna transformată în regină ca mod de glorificare și fantasmatizare a actriței sau, ca să ne situăm în cu totul alt registru, de iluzia tragică a lui Ghiță de a deveni egalul lui Lică Sămădăul. Ce s-a întîmplat? Identitatea nu se mai poate măsura cu alteritatea. Omul se vede condamnat la sine însuși: „Pentru întîia oară îmi simțeam capul strîns puternic în scheletul craniului. Îngrozitor și dureros prizonierat . . .“ (p. 110).

Metaforele sau orice alte figuri de stil privitoare la propria persoană, atît a creatorului cît și a personajului, în momente de introspecție, reflectă proiectul ființei de a se structura conform unui model, al unui ideal. Modul de funcționare a acestui proces atestă buna sau reaua conștiință. Să ne amintim de perversiunea cîtorva din personajele Hortensiei Papadat-Bengescu de a-și inventa, pentru uzul propriu și secret, o interioritate bogată, corespunzătoare *luxului* — termenul e al autoarei, atribuit personajelor — posedat în viața exterioară. Exemple suficiente pentru transfigurarea și întruchiparea în roluri, ipostaze etc. se găsesc în cartea aceasta. În cazul lui Blecher, intervine ceva deosebit, legînd suspiciunea față de metaforă de ceea ce, cu un termen poate drastic, am numi: moartea modelului. Să mă explic. În episodul ultimei vizite la Edda, paralel cu dialogul banal, se desfășoară, nerostit, un altul: naratorul îndrăgostit în taină ar vrea să-i comunice sentimentul de a fi devenit un copac: „Cum puteam s-o fac să înțeleagă, de pildă, că sunt un copac? Era de transmis

cu cuvinte imateriale și informe, prin aer, o coroană de ramuri și frunze, superbă și enormă, așa cum o simțeam în mine. Cum aș fi putut face asta?“ (p. 108). Nu despre comunicare e însă vorba, ci de ontologia persoanei, și Blecher o știe: „niciodată nu voi putea deveni un copac“ (p. 110), ceea ce înseamnă: niciodată nu voi putea deveni (ca) un altul.

Metafora *eu=copac* se iscase din unicul contact cu o făptură instituită ca element EL (model) — dar numai pentru cîteva ceasuri, încercarea de a simți un *copac*, simbol al vitalității, soldîndu-se cu un lamentabil și definitiv eșec. Secvența merită o atenție sporită, în ea aflîndu-se două metafore contrare ale eului: paiața și copacul. Prima întruchipează o intensificare a structurii și propensiunilor autentice ale persoanei blecheriene, a doua, dimpotrivă, iluzia vitalității — tot ce putea fi mai diferit de felul său fizic și psihic de a fi. Să recitim cîteva pasaje: „Mă plimbam foarte încet de-a lungul caselor prăfuite. În vitrina unei librării zării o jucărie mecanică agitîndu-se. Era un mic clovn roșu și albastru care bătea din două minuscule talgere de alamă [...] Îmi veniră lacrimile de înduioșare [...]. Ce bine ar fi fost să înlocuiesc eu paiața cea mică și veselă! [...] Încet însă, pe nesimțite, mișcarea paiaței începu a se domoli. Mai întîi talgerele nu se mai atinseră, apoi deodată paiața rămase cu brațele încremenite în aer [...]. Părăsii repede vitrina și o luai spre o mică grădină publică din centrul orașului [...]. Mă înfundai într-o beznă, scobită nu știu cum in așa fel încît mă trezii aproape întins pe spate cu privirile în cer [...]. Cîtva timp stătui astfel cu privirile pierdute în înălțime, slăbit, nespus de slăbit. Deodată se așeză lîngă mine un băiat voinic, cu mînecile cămășii suflecate, cu gîtul roșu și puternic, cu mîinile mari și murdare“. Băiatul citește „o poveste lungă în versuri despre haiduci, o carte sleioasă, plină de pete de grăsime“ și, la întrebarea naratorului dacă nu-l doare capul cînd citește, răspunde: „Pentru ce să mă doară? Nu mă doare de loc“. Interesant, o analogie se stabilește imediat între băiat și paiață: „el se ridică în picioare și rămase în fața mea puternic, sigur de dînsul, cu mînecile răsucite și cu gîtul dezgolit. Ceva tot atît de plăcut și de calm ca a bate din talgere într-o vitrină“ (p. 101 și urm.). Să nu ne înșelăm: nu se manifestă doar fireasca admirație pizmașă a băiatului bolnăvicios și șubred pentru voinicul nepăsător și plesnind de sănătate, ci dorința de a fi ca Altul, dorință definitorie pentru

Scanned with OKEN Scanner

polifonia structurată tripartit a persoanei. Și dacă nu reușește, nu e numai pentru că nu-i permiteau condițiile fizice, ci mai ales fiindcă persoana lui e astfel structurată, încît animatul și inanimatul se egalizează, omul și duplicatul său mecanic îi apar împreună, ca fatală pereche modelatoare: „Există așadar o categorie de lucruri în lume din care eram menit să nu fac niciodată parte, paiațe nepăsătoare și mecanice, băieți voinici pe care nu-i doare niciodată capul“ (p. 103). Și atunci inventează o soluție de compromis: ceva ce e în același timp lucru și viață; un copac. Firește, nu va reuși, nu fiindcă, repet, sănătatea nu îi permite, ci fiindcă sofismul prin care paiața de panopticum și băiatul voinic erau confundați într-un copac, care devenea model al persoanei, era fals. Autorul e suspicios; el nu mai crede în ficțiune, pentru că Lumea și-a pierdut autoritatea iar Eul și-a pierdut farmecul. Mai pe scurt s-ar putea spune că și factorul EL și factorul EU și-au pierdut prestigiul, iar tuitatea, fie narcisistă, fie dialogală, nu mai este posibilă (vezi și dialogurile false cu Ozy, în care ambii *se prefac* că-și vorbesc). Nici o mirare, după cele schițate sumar mai sus, că, după eșecul de a deveni, de a se asemăna cu un copac, personajul se identifică cu noroiul, încearcă să se sinucidă — semn, neobservat de exegeți, că, totuși, protestează împotriva acestei reduceri la mîzgă — și continuă să dăinuiască în demnitatea tristă și plină de slăbiciune a insului într-o lume ce și-a pierdut transcendența și nu și-a găsit prestanța imanenței sale.

Despre reificarea blecheriană, a lumii și a omului, sînt de amintit în plus doar cîteva pasaje legate tot de modelul tutelar și opresiv al panopticum-ului. Iată un prim citat: „Edda deveni un obiect în plus, un simplu obiect a cărei existență mă tortura și mă agasa, ca un cuvînt repetat de nenumărate ori, ce devine de neînțeles pe măsură ce înțelegerea lui ne pare totuși mai imperios necesară“ (p. 71 și urm.). Persoana reificată se aseamănă cu un cuvînt ce și-a pierdut înțelesul prin repetiție. Fenomenul aparține psihologiei curente, dar a-l extinde asupra făpturii îndrăgite — năzuită ca instituindu-se în tuitate — atestă că interioritatea funcționează defectuos. Cuvîntul repetat pînă la golirea de sens reprezintă supremația semnificantului asupra semnificatului: reificarea limbajului. În pasajul citat, explicația ar sta în slăbirea iubirii. Procesul de reificare urmat de pierderea semnificației laolaltă cu sentimentul acut al acestei vacuități l-am găsit însă și în finalul fragmen-

tului privitor la panopticum (vezi p. 42 și urm.). Femeia de ceară, ca și Edda, devenită obiect, făgăduiește un „înțeles" ce nu se constituie, dovadă că fenomenul îl obseda pe Blecher dincolo de comunicarea prin dragoste (analogia între iubire și vorbire am schițat-o, de altfel, și în cîteva precizări). „Vina" însă nu aparține celuilalt, ci *eului,* incapabil să dureze o relație trainică de tuitate, fiindcă în forul interior factorul TU (ca și factorul EL) este inconsistent. Aparent, aserțiunea contrazice vădita scindare a eului blecherian. Dar să nu uităm: „personagiul", o spune autorul însuși, nu e decît o excrescență, „o simplă exagerare a identității mele, crescută ca un cancer din propria-i substanță" (p. 6), nu o ipostază, un rol, și nicidecum un Alter-Ego, apt de a susține o dezbatere interioară. Acum putem răspunde la întrebarea pusă cu cîteva pagini înainte: „personagiul abstract" se constituie în obiect tematic pentru „persoana reală" — dar fără intropatizarea relațiilor triontice, de altfel cvasi-absente și față de exterioritate. Pornind de la celebra mărturie a lui Rimbaud: „Je est un Autre", specifică polifoniei în perioada începuturilor literaturii moderne romantice și post-romantice, am îndrăznit să afirmăm că Blecher reprezintă categoria de scriitori pentru care *eu nu (mai) este altul.* Omul a devenit unidimensional", în formularea lui H. Marcuse, bun cunoscător și diagnostician al societății capitaliste de azi. De aceea nici o înțelegere (cu sine, cu o făptură iubită, cu limbajul însuși) nu mai e posibilă. Polifonia, o dată pierdută, încetează și „istoria": nimic nu mai are trecut și viitor: „Toate evenimentele erau astfel sortite să apară în viața mea sacadat și brusc, fără putință de înțelegere, izolate în conturul lor, de orice trecut" (p. 38). Întrucît alteritatea se vădește nu numai presantă, ci și prea asemănătoare, repetitivă, lipsind *diferența,* bineînțeles că se pierde și *semnificația,* cuvîntul, care este ori multidimensional, respectiv polifonic, ori deloc. În cazul acesta, limbajul se află în pragul amuțirii iar un anumit tip uman în pragul morții.

Încă un episod solicită atenția noastră, deoarece arată cum „personajul" se schimbă, voit, din *persoană* în ceva semănînd aidoma cu o figură de ceară dintr-un panopticum, efectuînd un „act gratuit" de un extremism rar întîlnit în inutilitatea, candoarea și lipsa lui de consecințe. E o situație în care „înțelesul" nu se mai lasă captat, făcîndu-și, totuși, pregnant simțită prezența:

Scanned with OKEN Scanner

«Într-o seară condusei o femeie pînă în pragul locuinței ei.

Casa avea o grădiniță în față, iluminată slab de un bec electric.

Cu un elan brusc, nebănuit, în mine, deschisei portița și mă furișai după femeie în curte. Între timp ea intră în casă fără să mă observe și rămăsei singur în mijlocul aleii. O idee ciudată îmi trecu prin cap . . .

În mijlocul grădiniței se afla un rond de flori. Într-o clipă fui în mijlocul lui și îngenunchind cu mîna la inimă, descoperit, luai o poziție de rugă. Iată ce vroiam: să rămîn așa cît mai mult timp, imobil, împietrit în mijlocul rondului. De mult mă chinuia dorința aceasta de a comite un act absurd într-un loc cu totul străin și acum acesta îmi venise spontan, fără efort, aproape ca o bucurie. Seara zumzăia caldă în jurul meu și în primele clipe simții o enormă recunoștință față de mine însumi pentru curajul de a fi luat această hotărîre.

Îmi propusei să stau în nemișcare completă chiar dacă nimeni nu m-ar fi gonit și ar fi trebuit să rămîn așa pînă a doua zi dimineața. Încet, încet picioarele și mîinile mi se înțepeniră și poziția mea căpătă o coajă interioară de nesfîrșit calm și imobilitate. [. . .]

Femeia pe care o urmărisem veni lîngă mine. Era acum într-un halat de casă, cu părul despletit și în papuci. Se uită în ochii mei și timp de cîteva secunde nu zise nimic. Rămaserăm amîndoi tăcuți. Într-un sfîrșit îmi puse mîna pe umăr și spuse blînd „Hai . . . acum s-a terminat", ca și cum ar fi vrut să mă facă să înțeleg că pricepuse gestul meu și că rămăsese cîtva timp tăcută tocmai pentru a-l lăsa să se desăvîrșească în felul lui» (p. 75 și urm.).

Un asemenea gest naiv, caraghios și înduioșetor de a exprima dragostea era demn de marea artă a unui Charlie Chaplin. Numai că aici — și aceasta este esențial — dragostea e absentă iar asceza — ironică prin aparenta ei lipsă de finalitate. Aparentă, subliniem, căci momentul marchează unica reușită a persoanei concrete de a se întrupa într-un personaj abstract și totodată concret, în acel paradox al figurii de ceară din panopticum, înrudit, de altfel, cu idealul actorului-marionetă din teatrul lui Reynholds. Altfel spus, de a anula demarcația dintre ipseitate și ileitate, dar în favoarea celei din urmă. Gustul straniu al reificării persoanei, la opusul personificării

lucrurilor, reprezintă ultima frontieră din teritoriul mereu mai restrîns al polifoniei persoanei dintr-o evoluție istoric determinată: „Cred că dacă ar naște vreodată în mine instinctul unui scop în viață și dacă această pornire ar trebui să fie legată de ceva ce într-adevăr este profund, esențial și iremediabil în mine, atunci corpul meu ar trebui să devină o statuie de ceară într-un panopticum și viața mea o simplă și nesfîrșită contemplație a vitrinelor din panoramă“ (p. 42). Acolo, în grădina necunoscutei, pentru un timp nedeterminat ca veșnicia, Blecher se transformă în statuia unei implorări pe care nu o resimte. Persoana a devenit mai mult decît monofonică și unidimensională, avînd, adică, drept unică dimensiune propria adîncime, dar și-a pierdut ego-ul care nu poate ființa de unul singur, ci numai conectat la fluxul intercomunicării umane, integrat, așadar, într-un sistem de relații sociale istoricește riguros determinat.

Un semn sigur al faptului că persoana și-a pierdut trionticitatea este absența reveriei. Faptul că, în finalul amintit mai înainte, visul imită viața iar acest lucru e resimțit ca un coșmar dovedește că panopticum-ul a distrus fantasmaticul. Persoana se irealizează în personaj. La toți scriitorii șirului studiat de noi, dimpotrivă, persoana *se realizează* (luați cuvîntul în toată polisemia lui) în personaj, de la Eminescu în Toma Nour și Dionis, la Bacovia în profetul proletar și în călugărul erotoman. Poate că și refuzul — sau lipsa de preocupare — a lui Blecher pentru adoptarea unui pseudonim constituie un simptom al non-transcendenței sale.

Inconștientul nu are limbă, chiar dacă Lacan susține contrariul. Blecher se simte — și este — în pragul amuțirii, pentru că trăirile cele mai intense și mai importante pentru el îi apar intranscriptibile cu materia obișnuită a viselor și a artei: „Cuvintele obișnuite nu sunt valabile la anumite adîncimi sufletești. Încerc să definesc exact crizele mele și *nu găsesc decît* imagini“ (p. 12). Altfel spus, „vocea“ adîncurilor este *afonă*. Firește, autorul nu acceptă această situație, ar însemna să nu mai scrie, nici măcar continuarea frazei citate mai sus. El totuși caută altceva: un cuvînt magic. S-ar părea că, de la începuturi și pînă la sfîrșitul veacurilor, creatorii nu fac altceva decît să caute cuvîntul magic. Dar aceasta nu e decît o figură de stil, o imagine, deci tocmai ceea ce Blecher încearcă să evite. Bineînțeles, fără a reuși. Sînt interesante cele trei echivalențe ale

Scanned with OKEN Scanner

rîvnitului cuvînt magic, în stare să redea *exact* trăirile sale: „Pentru a exista, el ar trebui să conție ceva din stupefacția care mă cuprinde cînd privesc o persoană în realitate și apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă, apoi ceva din dezechilibrul căderilor în vis cu șuierătoarea lor spaimă ce parcurge șira spinării într-o clipă de neuitat; sau ceva din ceața și transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal". Așadar: tuitatea, identitatea și ileitatea deopotrivă *irealizate* prin extremismul lor: al narcisismului (altul dublat în oglindă), al profunzimii (căderea de coșmar în sine, eul înghițit de sine, am zice chiar), al lumii exteriorizate pînă la absență, la vidul opac al cristalului. Blecher face parte, evident, din acea categorie de scriitori ce simte că polifonia persoanei s-a schimbat și, ca atare, trebuie schimbat și limbajul, o dată cu restructurarea vocilor interioare.

Blecher, subliniem, nu este altul; este el însuși, dar aceasta — și el o presimte — e prea puțin pentru a fi un om în lume. De aceea el și ajunge să-și deteste eul, ba chiar și persoana fizică, dorindu-se reificat ca figură de panopticum. De la *viața-vis* la *viața-panopticum,* lumea europeană, ilustrată de noi prin șirul de la Eminescu la Blecher, a parcurs un drum care nu este acela al cîștigului. Oricît ar vroi să-l evităm, termenul „decadență" se impune. Un ciclu al persoanei e încheiat.

Pentru ce scrie Blecher? Pentru a se constitui ca persoană. O spune într-un lung și alambicat pasaj, din care desprindem doar începutul și sfîrșitul: „Cînd din nou și din nou mă gîndesc la aceste cîteva lucruri, încercînd zadarnic să le încheg în ceva ce aș putea numi persoana mea [...], atunci mi se pare, o clipă [...] că din toate acestea va ieși deodată cald și intim *un fapt nou și autentic care să mă rezume clar ca un nume* și să răsune în mine cu un ton unic, nemaipomenit, care să fie acel al înțelesului vieții mele..." (p. 117). Așadar, persoana este un nume, dar acest nume nu e definibil, cum ar fi natural, prin o calitate, ci printr-un *fapt*. Omul, chiar și în pragul dispariției sale, e și rămîne ceea ce face — sau ceea ce îi este făcut. Și acel *fapt nou și autentic* chiar este găsit, și anume în repetiția și inautenticitatea existenței în panopticum. Leșinul dezvăluie, de fapt, într-un mod insidios, aceeași lipsă de profunzime și de semnificație, pe care panopticumul o proclamă izbitor. Sau poate mai precis decît o lipsă ar trebui să vorbim de evanescența profunzimii și

Scanned with OKEN Scanner

a semnificației. Panopticum-ul e cel ce organizează experiența leșinului și chiar a morții. Ce este panopticum-ul? Nici eu nici altul dintre contemporanii mei nu l-am văzut, cum n-am văzut nici teatrul din vremea lui Eminescu. Pentru noi, sînt aproape tot atît de ireale și de pregnante ca Olimpul. Un lucru e sigur: dacă farmecul spectacolului iluzionist din secolul al XIX-lea muta viața în cer și iubitele printre stele, vulgaritatea fantoșelor de ceară mișcate mecanic imprimă trăirii intime disperarea „unei exacte banalități" și „melancolia de a fi unic și limitat, într-o lume unică și meschin de aridă" (p. 118). A susține că însăși modelarea fantasmaticului e determinată de spectacol pare șocant. Și totuși, din punct de vedere al istoriei omului, ca speță și ca individ, s-ar putea ca ele, visul și rolul, să fie gemene, pornind din aceeași tendință profundă a eului spre alteritatea în care să se realizeze deplin. Altminteri, vocea nu este decît un murmur nedeslușit.

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva precizări

[1] André Malraux, *Antimémoires*, Ed. Gallimard, Paris, 1967, p. 13: „Orgolioasa ruşine a lui Rousseau nu nimiceşte jalnica ruşine a lui Jean-Jacques, dar ea îi aduce o făgăduinţă de nemurire. Această metamorfoză, una din cele mai profunde pe care le poate crea omul, schimbă un destin suferit într-un destin stăpînit".

[2] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 228 şi urm.: «Primele două persoane implică în acelaşi timp o persoană şi un discurs despre această persoană [...] Forma numită de persoana a III-a cuprinde indicaţia unui enunţ despre cineva sau ceva, dar fără raportare la o „persoană" specifică [...] „Persoana" a III-a nu este o „persoană"; este tocmai forma verbală ce are funcţia de a exprima *non-persoana* [...]. O caracteristică a persoanelor *eu* şi *tu* este *unicitatea* lor specifică: *eul* care enunţă, şi *tu*-ul căruia *eul* i se adresează sînt de fiecare dată unice. Dar „el" poate fi o infinitate de subiecte — sau nici unul (impersonalul). O a doua caracteristică este că „eu" şi „tu" sînt inversabili: acela pe care „eu" îl defineşte drept „tu" se gîndeşte pe sine şi se poate inversa în „eu", iar „eu" devine „tu". Nici o asemenea relaţie nu e posibilă între una din aceste două persoane şi „el", fiindcă „el" în sine nu designează în mod specific nimic şi pe nimeni [...] S-ar putea deci defini „tu"-ul ca persoana *non-subiectivă*, faţă de *persoana subiectivă*, reprezentată de „eu"; aceste două „persoane" împreună se opun formei de „non-persoană"».

[3] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. R. Riwet, Les Editions de Minuit, Paris, 1963, pp. 176—184.

[4] Gerard Moignet, *Études de psychosystèmatique française*, Ed. Klincksieck, Paris, 1974; în cazurile că se citează de mai multe ori din aceeaşi lucrare, paginile sînt indicate în text. Traducerea fragmentului din Moignet: „Precum se ştie, Gustave Guillaume arăta că principiul organizator al părţilor de vorbire predicative este *incidenţa*[5]. Dar mecanismul incidenţei verbului la suportul substantiv este complex, pentru că implică mediaţia categoriei de persoană. În realitate, verbul este incident persoanei, şi numai prin persoană — mai precis, prin persoana

a treia — atinge substantivul [...] Ceea ce este *în afara eului* constituie semanteza, adică experiența pe care *eul* o dobîndește de la universul pe care-l înfruntă [...] Limbajul se construiește prin înfruntarea dintre om și univers, adică dintre *eu* și *în afara eului*. Universul, și semanteza pe care gîndirea o descoperă în el, reprezintă ceea ce este *în afara eului*. Omul se constituie ca forță capabilă de a înțelege în fața unui univers de înțeles. Omul nu poate vorbi despre univers și despre tot ce acesta conține decît cu referire la *eu* și la prezent, care e tocmai momentul cînd eul vorbește".

[5] Gustave Guillaume, *Temps et Verbe, Théorie des aspects, des modes et des temps*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1970.

[6] Jean-Louis Baudry, *Scriitură, ficțiune, ideologie*, în vol. *Pentru o teorie a textului*, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Ed. Univers, București, 1980, p. 146.

[7] Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie (Esența și formele simpatiei)*, Halle, 1923.

[8] Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Ed. Nagel, Paris, 1955, p. 25 și urm.: „A alege să fi astfel ori altminteri înseamnă a afirma în același timp valoarea a ceea ce alegem [...] În felul acesta, sînt responsabil pentru mine însumi și pentru toți, creez o anumită imagine despre om, pe care o aleg; alegîndu-mă, aleg omul".

[9] Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Ed. Gallimard, Paris, 1971, p. 7: „Omul nu e niciodată un individ; ar putea fi mai bine denumit un universal singular: totalizat și, prin aceasta chiar, universalizat de epoca lui, o retotalizează reproducîndu-se în ea ca singularitate".

[10] Ed. Pamfil, D. Ogodescu, *Psihologie și informație*, Ed. Științifică, București, 1973; *Nevrozele*, Ed. Facla, Timișoara, 1974, *Psihozele*, Ed. Facla, Timișoara, 1976; *Persoană și devenire*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1976.

[11] Jean Galliat et Simone Lecointre, *Le je(u) de l'énonciation*, în revista *Langages*, nr. 31, 1973, p. 66: „În scriitură se săvîrșește tripla transformare a relației cu altul, cu lumea și cu sine, într-o înălțare progresivă a subiectului enunțării".

[12] Jacques Lacan, *Écrits I*, Ed. du Seuil, Paris, 1978, p. 180: «Valoarea de vorbire a unei limbi se măsoară, în cele din urmă, prin intersubiectivitatea lui „noi", pe care și-o asumă [...] Ceea ce caut în vorbire, este răspunsul celuilalt. Ceea ce mă constituie ca subiect, este întrebarea mea».

[13] M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, București, 1978, p. 7 și urm.

[14] Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii, Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, Ed. Facla, Timișoara, 1975; *Sporind a lumii taină, Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1981; *Alternative bacoviene*, Ed. Minerva, București, 1984.

[15] Relația EU — EL, ca intropatizare a autorității părinților în cumpănă cu impulsurile înnăscute ce alcătuiesc sinea încă neformată ca *eu* plenar, a fost exact formulată de I. Slavici: „Eu n-am înainte de toate o voință a mea, ci firea singură și numai ea voiește în mine. Mișcările mele și plînsul meu sînt ca strănutul și tusa [...] nu sînt cîtuși

de puțin stăpîn pe mine însumi [...] Încetul cu încetul însă aceia care mă încungioară, mama mea, tatăl meu, sora mea, fratele meu, se fac ei stăpîni pe mine și, stăpînindu-mă, mă învață a mă stăpîni și eu pe mine însumi. Astfel, alăturea cu voința firii se ivește în mine un fel de altă voință, care nu este nici ea a mea, ci mi-a fost dată de cei ce mă încungioară și mă stăpînesc fie prin siluire, fie prin iubire. Abia foarte tîrziu ajung eu să mă fac însumi judecător în faptele mele, să aleg cînd cele două voințe intră în conflict" (Ioan Slavici, *Amintiri*, EPL, București, 1967, p. 343).

Femeia, actrița și luna

[1] Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*, în *Opere*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Ed. Academiei R.S.R., București, vol. VII, 1977, *Proza literară*, p. 100. În continuare se citează din această ediție.

[2] Id., *Archaeus*, în volumul citat, p. 218 și 280.

[3] *Geniu pustiu*, în volumul citat. În cazurile cînd citatele din aceeași operă sau același volum sînt numeroase, paginile vor fi indicate fie în text, fie în aceeași notă, spre a nu încărca aparatul.

[4] *Făt-Frumos din lacrimă*, vol. VI, 1963, pp. 315, 317 și 319.

[5] *Sărmanul Dionis*, vol. VII, pp. 96, 99 și 103.

[6] *Cezara*, în volumul citat, pp. 118—135.

[7] vol. I, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Ed. Fundației, 1939, p. 29.

[8] vol. II, 1943, *Poezii tipărite în timpul vieții, Note și variante*, p. 92.

[9] vol. I, p. 189.

[10] vol. III, Ed. Fundației, 1944, *Poezii tipărite în timpul vieții, Note și variante*, p. 68.

[11] vol. I, p. 140.

[12] vol. II, p. 258.

[13] vol. I, p. 152.

[14] vol. IV, Ed. Academiei R.P.R., 1952, *Poezii postume*, p. 235.

[15] vol. I, p. 152.

[16] Presupunem teoria psihanalitică despre fantasmatic cunoscută cititorilor. Mai interesantă pentru demersul nostru este opinia unui semiotician francez „La représentation du fantasme, *dans la biographie ou dans le texte qu'elle a suscité*, et pour lequel elle est un support, est necessairement hétérogènne, puisqu'elle comporte *une partie textuelle, la phrase, et une partie scénique*, que nous appellerons *cadrée*, et qui ne rélève pas du texte: or, dans le cas où la notion du fantasme est mise en jeu, la séparation du réel et du langage est précisement impossible" (C. B. Clement, *De la méconnaisance: Fantasme, texte, scène*, în *Langage*, Nr. 31, 1973, p. 45; s.n.): „Reprezentarea fantasmei, în biografie sau în textul pe care l-a iscat, și căruia îi este suport, este în mod necesar eterogenă, întrucît cuprinde o parte textuală, fraza, și o parte scenică, pe care o vom numi *înrămare*, și care nu e înregistrată de text: or, în cazul cînd noțiunea de fantasmă e pusă în joc, tocmai separarea dintre real și limbaj e imposibilă". Or, la Eminescu — și acesta constituie un aspect al originalității lui — în text, în frază apare,

Scanned with OKEN Scanner

fie direct, fie travestit metaforic, și cadrul, partea scenică a fantasmei, fiindcă ea este legată de „scenă" în sens propriu. În orice caz, ne propunem să decelăm urme ale trăirii fantasmei în text, tocmai pentru că, precum se spune, realul și limbajul sînt inseparabile în acest caz mai mult ca oricînd.

[17] M. Eminescu, ed. cit., vol. I, p. 88.

[18] vol. IV, p. 152 și urm.

[19] Fascinația teatrului a fost o caracteristică a scriitorilor postromantici și ea ține de raportul specific între EU și EL, cu obsesia (dorință și teamă) de a fi un altul. Analizînd pe larg perioada din pubertatea lui Flaubert, cînd viitorul promotor al impersonalismului se juca de-a teatrul, Jean-Paul Sartre, în lucrare *L'Idiot de la famille*, subliniază: «Il s'ensuit, chez Gustave, une priorité absolue du „Il" sur le „Moi" [...] Le voici transporté sur le terrain de l'acteur [...] Ce qu'il y a de fondamentalement commun entre Kean et le jeune garçon c'est que, pour l'un comme pour l'autre, le „tu', marque de la réciprocité, est impossible, ils sont sur les planches, intouchables, séparés des temoins plus encore par la flamme de l'imaginaire qui les enveloppe que par les feux de la rampe; et comment parler sinon à la troisième personne, de celui qui remplace la communication par *la montre?*» (Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Ed. Gallimard, Paris, 1971, vol. II, p. 764; s.a.): «Urmarea este, la Gustave, o prioritate absolută a lui „El" față de „Eu" [...] Iată-l mutat pe terenul actorului [...] Fundamental comun între Kean și tînărul băiat este faptul că, pentru unul ca și pentru altul, „tu"-ul, marca reciprocității, e imposibilă, ei se află pe scenă, de neatins, separați de martori mai mult prin para de foc a imaginarului ce-i învăluie decît prin luminile rampei; și cum să vorbești altfel decît la persoana a treia despre acela ce înlocuiește comunicarea prin *paradă?*»

[20] M. Eminescu, vol. I, p. 18, resp. 20.

[21] *Id.*, vol. VII, p. 193 și urm.

[22] vol. IV, p. 92.

[23] vol. I, p. 76.

[24] *Sărmanul Dionis*, vol. VII, p. 103.

[25] vol. I, p. 69.

[26] *Mira*, în *Opere*, IV, *Teatru*, Ediție critică, note și variante de Aurelia Rusu, Ed. Minerva, București, 1978, pp. 45—86. Toate citatele din piesele postume și proiectele teatrale ale lui Eminescu vor fi reproduse după această ediție.

[27] *Marcu-Vodă*, pp. 447—480.

[28] *loc. cit.*, p. 471.

[29] *Amor pierdut — viață pierdută*, p. 5 și urm.

[30] vol. IV, Ed. Perpessicius, p. 202 și urm.

[31] vol. I, p. 50.

[32] vol. VI, p. 194. Celelalte poezii, întrucît au mai fost analizate de noi, sub alte aspecte, nu vor mai beneficia de trimiteri bibliografice. Vom indica volumul și pagina numai atunci cînd ne vom referi pentru prima dată la un text.

[33] vol. I, p. 120.

[34] vol. IV, p. 36.

[35] *vol. cit.*, p. 27.

[36] Pentru raportul Eros-connubiu, Sexus-moarte, vezi Andrei A. Lillin, *Lamentoul Ariadnei*, Ed. Facla, Timişoara, 1983, p. 208 şi urm.
[37] M. Eminescu, vol. IV, p. 92 şi urm.
[38] *vol. cit.*, p. 354.
[39] vol. I, p. 119.
[40] vol. IV, p. 123 şi urm.
[41] vol. I, p. 41.
[42] I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, *Limbajul poeziei culte*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985, p. 115; s. a.
[43] M. Eminescu, *Teatru*, p. 426 şi urm.
[44] Luiza Seche, *Lexicul eminescian în lumină statistică*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1974.

Un proiect de om

[1] C. A. Rosetti, *Note intime*, 1844—1859, Adnotate şi publicate de Vintilă C. A. Rosetti, Bucuresci, 1902. Transcrierea în ortografia modernă îmi aparţine. Menţionăm că, pentru simplificare, vom denumi aceste note *Jurnal*.
[2] Există o invidie meschină: a dori să posezi bunul altuia, şi una mai complexă, dirijată spre fiinţă. Diderot îl pune pe paradoxalul „nepot al lui Rameau", să spună: „Tot ce ştiu e că aş vrea *să fiu un altul* (...) Sînt invidios" (Denis Diderot, *Opere alese*, trad. Gellu Naum. ESPLA, Bucureşti, 1956, p. 450; s.n.).

Fuga de genialitate

[1] *Dicţionarul explicativ al limbii române (DEX)*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1975.
[2] Tudor Vianu, *Heinrich Rotbart*, în *Opere*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 182 şi urm.
[3] *Id.*, *Postfaţă* la volumul de *Versuri*, 1957, în volumul citat, p. 4. Mai departe, titlurile şi paginile din aceeaşi ediţie sînt indicate în text.
[4] Stendhal, *De l'Amour*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 50.
[5] Tudor Vianu, *vol. cit.*, p. 386.
[6] Stendhal, *Viaţa lui Henry Brulard*, ELU, 1963, p. 384.
[7] Tudor Vianu, *Corespondenţă*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970.
[8] *Id.*, *Literatură universală şi literatură naţională*, ESPLA, 1956.
[9] *Id.*, *Charles Baudelaire, ca poet sentimental* (în sens schillerian, n.n.), în *Fragmente moderne*, Ed. Cultura naţională, Bucureşti, 1925, p. 81.
[10] *Id.*, *Filosofia culturii*, Ed. Publicom, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1944, p. 47 şi urm.

Figuri şi figuranţi

[1] Mihail Petroveanu vorbeşte despre „prezenţa *acaparatoare* a eului" (s.n.) ca o caracteristică a liricii bacoviene (în *Prefaţă* la G. Ba-

covia, *Opere*, Ed. Minerva, București, 1978, p. XII). Aserțiunea nu vine în contradicție cu cele spuse de mine, dimpotrivă, le confirmă. Termenul subliniat este cu deosebire pregnant. Omul acaparat de sine se opune celui cumpătat între exterior și interior, echilibrat, căutînd să-și domine eul.

[2] În paralel cu acest studiu, cititorul este rugat să răsfoiască lucrarea autoarei: *Alternative bacoviene*, Ed. Minerva, București, 1984. Din economie de spațiu, nu am rezumat cele arătate acolo, chiar dacă se află în directă conexiune cu anumite referințe ce nu pot fi înțelese altfel.

[3] *DEX*, ed. cit.

[4] G. Bacovia, *Opere*, Prefață, antologie, note, bibliografie de Mihail Petroveanu. Text stabilit, variante de Cornelia Botez. *Ed. Minerva*, București, 1978. Toate citatele sînt extrase de aici, titlurile și paginile fiind indicate în text.

Sublima „jucărea"

[1] Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, Ed. Cultura națională, București, 1925, p. 47.

[2] Id., *vol. cit.*, p. 113.

[3] Toate citatele vor fi reproduse după Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Ediție și glosar de J. Byck, EPL, București, 1967. Indicăm, conform uzanțelor, cînturile cu cifre romane și strofele cu cifre arabe.

[4] Ne referim la comedia comentariilor, desfășurată adeseori scenic în subsolul *Țiganiadei*. Am putea oare, în cazul lui Ion Budai-Deleanu, să presupunem o influență a jocurilor de păpuși? În orice caz, importanța spectacolului de orice fel în structurarea persoanei o găsim de netăgăduit. *Teatrul* ca atare modelează *teatralitatea* inerentă scriiturii. *Țiganiadei*, operă precursoare în multe privințe, i se potrivesc bine cuvintele Juliei Kristeva: «La topologie textuelle est théâtrale: elle pose une scène où le „je" se joue, se multiplie, devient acteur et appelle dans cet acte le spectateur compris et joué comme une des pièces non-privilegiées de la scenographie» (*Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris, 1969, p. 351: «Topologia textuală este teatrală: stabilește o scenă unde „eul" se joacă pe sine, se multiplică, devine actor și cheamă în acest act spectatorul cuprins și jucat ca unul din elementele neprivilegiate ale scenografiei».

„Deopotriva cu orișicine"

[1] Emanuel Vasiliu și Sanda Golopenția-Eretescu, *Sintaxa transformațională a limbii române*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1969, p. 132 și urm.

[2] Ioan Slavici, *Moara cu noroc*, în *Proză. Povești. Nuvele. Mara*, vol. I, Ediție de D. Vatamaniuc, Ed. Cartea Românească, București, 1979. Toate citatele, din această ediție.

Scanned with OKEN Scanner

[3] *DEX*, ed. cit. la celelalte note.
[4] Ioan Slavici, *Comoara*, în volumul de referință.

Adevărul celuilalt

[1] Hortensia Papadat-Bengescu, *Romanță provincială*, în volumul *Sangvine*, Ediție și prefață de Doina Curticăpeanu, Ed. Dacia, Cluj, 1973, p. 28.
[2] Id., *Vecinătate*, în *vol. cit.*, p. 129.
[3] *vol. cit.*, pp. 39—61 resp. 62—103.
[4] Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns*, Ed. Minerva, București, 1975. Toate citatele, reproduse după această ediție, vor fi indicate cu titlul romanului și pagina în text.
[5] În ultimul deceniu, problema conversației a stat în centrul atenției. Un volum din revista *Communications* se numește chiar *La conversation* (nr. 31/1979, Ed. du Seuil, Paris). Reproducem doar un scurt fragment, potrivit pentru procedeul Hortensiei Papadat-Bengescu, cu accent pe relația inter-personală pe care o relevă: „que se passe-t-il quand deux ou plusieurs parlent *de* quelqu'un ou *de* quelque chose? Le probleme n'est plus (et c'est là ce qui est nouveau), de traiter formellement ce quelqu'un ou ce quelque chose (la rhétorique l'avait déjà fait), mais d'accéder à la dialectique qui unit, selon un complexe d'images, les parténaires et les objets de la parole" (Roland Barthes et Frederic Berthet, *Présentation, op.* cit., p. 5): „ce se întîmplă cînd două sau mai multe persoane vorbesc *despre* cineva sau *despre* ceva? Nu se mai pune problema (și aceasta constituie noutatea) de a trata în mod formal pe acest cineva sau ceva (retorica o făcuse la timpul său), ci de a ajunge la dialectica unirii partenerilor și obiectelor vorbirii într-un complex de imagini".

Neînțelegerea

[1] Anton Holban, *Jocurile Daniei*, Ed. Cartea Românească, București, 1971, p. 45.
[2] Id., *Parada dascălilor*, în *Opere*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1970, p. 208.
[3] *Ioana, vol. cit.*, p. 383.
[4] *O moarte care nu dovedește nimic, vol. cit.*, p. 113.

Vedere și revedere

[1] Anton Holban, *Două fețe ale aceluiași peisagiu*, în vol. *Bunica se pregătește să moară*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 278 și urm.
[2] Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 17 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

[3] Demostene Botez, *Memorii*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 20 și urm. Ca și la celelalte studii, paginile din această lucrare vor fi în continuare înscrise în paranteze după citate.

[4] Mihail Sadoveanu, *Cele mai vechi amintiri*, în volumul citat la nota 2), p. 207 și urm.

[5] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard*, ELU, București, 1965, p. 55.

Geometrii interioare

[1] Dan Botta, *Scrieri*, patru volume, Ediție îngrijită de Dolores Botta, EPL, București, 1968, vol. I, *Versuri*, p. 86.

[2] *Id.*, ed. cit., vol. IV. *Eseuri*, p. 30.

[3] vol. I, pp. 39—47.

[4] Ion Vinea, *Opere*, șase volume, Ediție îngrijită de Mircea Vaida și Gh. Sprințeroiu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1971—1976, vol. V. *Publicistică*, 1974, p. 83.

[5] *Id.*, vol. I, *Poezii*, 1971, p. 113.

[6] Amelia Pavel, *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 124.

[7] Ion Vinea, *Cellalt*, în *Paradisul suspinelor. Proză scurtă. Povestiri*, ed. *Opere*, vol. IV, 1974, p. 84.

[8] Romanul constituie volumul II al *Operelor*, 1971.

În pragul amuțirii

[1] M. Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, Ed. Minerva, București, 1970. Motto-ul din Kierkegaard sună: „Quel terrible souvenir à affronter" (p. 123).

[2] Ne axăm cercetarea pe primul roman cuprins în volumul citat mai sus, *Întîmplări în irealitatea imediată*, apărut în primă ediție în 1936.

Scanned with OKEN Scanner

RESUMÉ

Le livre *La Polyphonie de la personne* d'Alexandra Indrieș envisage le phénomène littéraire sous une perspective inédite, issue de la conception originale de son auteur et centrée sur les fondements anthropologiques de la création esthétique.

Les manifestations de la polyphonie de la personne y sont étudiées tant chez les auteurs que chez les personnages de leurs oeuvres. On prend pour point de départ l'observation suivante: dans un sens général, la relation de l'homme avec soi-même, avec ses semblables et avec le monde reflète la structure sémantique du système pronominal et organise „l'intériorité" autour des axes MOI (Je) — TOI (tu) — LUI (Il). L'écrivain crée son entité sous la forme d'une personne imaginaire aux voix multiples. Mais ce n'est que de l'impact de l'intériorité et de l'extériorité que jaillit la valeur. JE doit devenir l'AUTRE (s'extérioriser) tandis que l'AUTRE doit être changé en JE (moi), subir donc les exigences d'une valeur, d'un modèle intropathique. Ce processus s'accomplit toujours en la présence d'un TOI (tu) qui, à lui seul, confère du sens à la parole.

L'idée directrice du livre d'Alexandra Indrieș est que dans l'art, la polyphonie a pour fondement la structure généralement tripartite de l'individu. L'intuition du caractère hétérogène de la personne s'est produite à l'aube même de la civilisation. La possession de l'individu par les idoles ou par les dieux peut être considérée comme le premier sentiment de l'intropathie de l'altérité absolue, de LUI (il), „personne de l'univers", selon les termes de Gustave Guillaume.

Le démon de Socrate équivaut, sur le plan européen, à la découverte d'une voix appartenant à la fois à l'individu et à

Scanned with OKEN Scanner

une instance qui lui este extérieure et superieure. C'est grâce à Socrate que la personne acquiert la conscience de sa polyphonie; car, la méthode maïeutique, dialogique, oblige l'interlocuteur non seulement à répondre correctement mais, de surcroît, à se maîtriser, à s'interroger, donc à cultiver son „toi" (sa „tuité" intérieure).

Dans le livre sont mises en évidence deux relations fondamentales qui structurent les oeuvres littéraires: MOI (je) — TOI (tu), ayant pour prototype l'auteur/le héros — sa bien-aimée et MOI (je) —LUI (il), dont le prototype est le fils — le père. Cette dernière relation possède naturellement un sens symbolique, apte à contenir l'évolution du moi et le modèle qu'une certaine société propose pour idéal d'humanité.

Les analyses portent sur quelques oeuvres fondamentales de la littérature roumaine de 1820 à 1940; elles prennent en charge ces oeuvres selon la capacité qu'elles ont de s'adapter le mieux à la démonstration des idées théoriques.

La première et la plus ample étude du livre, intitulée *La Femme, l'Actrice et la Lune,* montre le processus particulier d'idéalisation dans l'oeuvre du poète national Mihai Eminescu. On constate qu'idéaliser signifie vouloir que ELLE/IL (des personnes concrètes) devienne un/une AUTRE. Le but de ce devenir est de rendre à ELLE/IL (lui) une valeur exemplaire, une fonction modélatrice, Il faut préciser que ce IL, bien qu'il soit un facteur socialement et historiquement déterminé, n'agit que dans la plus stricte intimité.

Chez Eminescu, la féminité qui représente communément les marques d'un TOI (tu), tend vers la condition d'un IL (lui) — elle „s'iléise" — malgré la persistance du désir actif de communiquer. Le contact du très jeune Eminescu, nourri jusqu'alors de lectures classiques, avec les troupes ambulantes de théâtre, avec l'expérience théâtrale et avec la réalité traumatisante des coulisses, lui fournit une plus profonde connaissance de la vie, et le jette dans une crise féconde sur le plan de la création. Par suite, le poète forge quatre types de féminité à l'état pur ou bien, plus fréquemment, combiné: l'ange, le démon, la friponne et la femme fantasmatique. Si les deux premiers types sont redevables à l'esprit de l'époque, les deux derniers types s'avèrent être tout à fait originaux. Lorsqu'il s'agit du moi créateur d'Eminescu, une différenciation des attitudes se laisse voir: les rôles et les voix confessives qui se ma-

Scanned with OKEN Scanner

nifestent dans ses écrits ne sont, en effet, que les hypostases du moi. L'étude insiste également sur la coexistence dramatique de ces hypostases dans la personne polyphonique eminescienne qui prête voix tantôt au type Catalin tantôt au type Hyperion (il s'agit de deux personnages antagoniques du grand poème *Hypérion*).

Deux études plus restreintes, *Un projet d'homme* et *La Fuite devant la génialité*, font ressortir la tendance du MOI à se dépasser soit pour se conformer à un certain modèle positif proposé par l'époque (chez C. A. Rosetti, personnalité de la Révolution de 1848), soit pour refuser un type humain négatif (chez Tudor Vianu, professeur de philosophie de la culture et de littérature universelle, dans la période l'entre-deux-guerres et l'après-guerre.) La force du modèle et la tentation de changer le IL (lui) en TOI (tu) — facteur de dialogue, présupposant l'égalité sur des positions interchangeables de l'émetteur et du récepteur, — constituent le principal objet de l'étude *Pareil à n'importe qui*. Les nouvelles *Le Moulin qui porte bonheur* et *Le Trésor* de Ion Slavici, auteur de toute première importance, ami et contemporain d'Eminescu, fournissent la matière de cette étude.

Une autre question à laquelle le livre *La Polyphonie de la personne* prête attention est celle de la prolifération des manifestations du TOI (de la tuité). Cette catégorie est représentée, dans *La Tziganiade* — épopée héroï-comique de Budai-Deleanu écrite en 1820 — par la galérie de commentatt eurs (lecteurs présomptifs). On montre que c'est pour la première fois que le dialogue, soit-il ironique, impose comme prioritaire la relation MOI-TOI (saisissable dans l'intertextualité, les citations, les renvois livresques, etc.).

La présentation des thèmes principaux de ce livre souligne que, par opposition à l'écrivain chez lequel le désir d'être (comme) un AUTRE (dans le sens même de *Je est un autre)* est dominant, un autre type d'écrivain, terrifié par les changements aliénants du MOI (je), fait son apparition, au seuil du XX-e siècle. La crise de la personne est mise en lumière par l'étude *Figures et figurants*, dont l'objet est l'oeuvre de Bacovia, poète moderniste, bon connaisseur des lettres françaises, notamment de l'oeuvre de Baudelaire et de Verlaire. On décèle les signes de cette crise dans l'insatisfaction du MOI (provoquée par la conscience du caractère précaire de l'être); c'est

Scanned with OKEN Scanner

cette même insatisfaction qu'on découvre dans la réduction des personnages de la prose et de la poésie à des reflets incertains d'une identité complexe, minée par les doutes. Quant aux personnages de Hortensia Papadat-Bengescu (la plus grande romancière roumaine), ils se distinguent non pas par leurs tentatives de devenir AUTRES, mais par celles de paraître AUTRES qu'ils ne le sont.

Ces mêmes personnages trouvent des motivations de leurs tentatives tout en poussant les dissimulations dans leur for intérieur, scindé en instances multiples. L'étude *La Vérité de l'autre* montre justement la stratification du MOI, sa suspicion et la relativisation des points de vue.

Le chapitre *Le Malentendu* (Anton Holban) soulève le problème du remplacement de la relation dialogique par celle narcissique dans l'amour.

Les exemples du chapitre *Voir et revoir* ont été puisés dans l'oeuvre de Anton Holban, Mihail Sadoveanu et Demostene Botez. Leurs Mémoires se prêtent à une interprétation commune, apte à y entrevoir le désir de l'auteur adulte de rétablir un rapport de „tuité" avec son „moi" d'un autre âge.

L'identité et l'altérité de l'auteur sont représentées par des figures spécifiques (L'ovale chez Dan Botta, l'arabesque chez Ion Vinea). C'est l'étude *Les Géométries intérieures* qui s'attache à l'analyse de ce processus dans les écrits de ces deux auteurs intéressants des années 30—40.

L'analyse du roman *Des Aventures dans l'irréalité immédiate* de M. Blecher clôt ce livre. Le titre de cette étude finale, *Au seuil du mutisme*, indique la phase ultime de la crise de la personne dans la société capitaliste. L'idée qui s'impose est que, malgré l'individualisme promu par cette société, en réalité l'individu subit un déclin. On remarque, à propos du roman de M. Blecher également, le rôle édifiant du spectacle (du panopticum, du cinéma muet, en l'occurrence) sur le mode d'organisation de l'imaginaire.

Une des idées inédites du livre *La Polyphonie de la personne* est que le spectacle, quelle que soit sa nature, avec lequel l'enfant ou l'adolescent prend contact, possède les vertus d'un élément formateur, d'un facteur LUI (il) qui modèle le sousconscient.

Les degrés de l'émergence de l'hétérogénéité intérieure à la surface de la conscience sont observés dans leur évolution,

Scanned with OKEN Scanner

notamment dans les oeuvres épiques, de Slavici à Blecher, culminant par celle de Hortensia Papadat-Bengescu, cette grande analyste.

Le livre fait ressortir les moments les plus importants de l'évolution de la littérature roumaine, partant de la plurivocité de l'impersonnalisme (chez Eminescu) pour aboutir à la monophonie du personnalisme, chez Anton Holban et M. Blecher.

On avance l'idée que l'avenir appartiendra, sur le plan littéraire, à la relation MOI-TOI-LUI, au diologue, restauré sur des fondements nouveaux.

Scanned with OKEN Scanner

РЕЗЮМЕ

Полифония личности — это книга, в которой автор анализирует литературное явление, исходя из оригинальной концепции об антропологических основах творческого процесса.

Полифонический характер личности авторов и их литературных персонажей обусловлен тем, что отношение человека к самому себе; к себе подобным и к окружающему миру, отражая семантическую структуру личных местоимений, организует внутрений мир человека по принципу триады **Я-ТЫ-ОН.** В своём творчестве писатель воссоздаёт самого себя как воображаемую личность многоголосного типа. Но ценности возникают только в результате конфликта и взаимодействия внутреннего и внешнего: **Я** должно стать **Другим** (проявиться во внешнем), **Другой** должен стать **Я** (ценность является интропатической моделью) при обязательном наличии определённого **Ты,** как единственного фактора, оправдывающего порождение речевого акта.

Главная идея книги Александры Индриеш заключается в том, что полифония искусства, в свою очередь, основывается на трёхчленной структуре личности. Гетерогенный характер личности был осознан ещё на заре зарождения культуры. Вера в одержимость личности демоном или богом была первым проявлением чувства интропатизации абсолютной и внешней по отношению к субъекту личности (**Он,** как „личность мироздания", по выражению Гюстава Гюйома). Демон Сократа был для Европы ни чем иным, как открытием голоса, принадлежащего одновременно индивиду и высшей инстанции, внешей по отношению к

Scanned with OKEN Scanner

субъекту. Благодаря Сократу, личность начинает осознавать свою собственную полифонию; этому способствовал и метод маэутики, диалога, в котором собеседник вынужден не только давать правильные ответы, но и контролировать себя, ставя самому себе вопросы, другими словами, культивировать в себе внутреннее **Ты**.

В работе обращается особое внимание на два основных типа отношений, которые структурируют художественное произведение: **Я — Ты** (прототип: автор/герой — возлюбленная) и **Я — Он** (прототип: сын — отец, разумеется, в символическом смысле, так как речь идёт, в первом случае, о личности в процессе своего становления, а в случае второго бинома противопоставления, о модели, которую предлагает общество в качестве образцовой личности).

Автор книги анализирует с этой точки зрения целый ряд важнейших произведений румынской литературы периода 1820—1940 годов, обращая особое внимание на те произведения, которые иллюстрируют лучшим образом теоретические положения. В первом и самом обширном исследовании, озаглавленном **Женщина, актриса и луна** показан процесс идеализации, с ярко выраженными оригинальными нотами, у национального румынского поэта Михая Эминеску. Автор показывает, что идеализация предполагает стремление к превращению фактора **Он/Она** (конкретных личностей) в фактор **Другая/Другой**, в смысле идеальных, парадигматических **Она/Он**. Фактор **Он**, обусловленный социально-историческими и культурными условиями, действует только при посредстве сугубо интимных переживаний. У Эминеску, женщина, которая представляет обычно его собственное **Ты**, проявляет тенденцию к превращению в фактор объективации (**Она**), хотя желание к общению остаётся активным. После ознакомления с закулисной жизнью театра, которая травматизировала душу молодого поэта, и опыта жизни, приобретённого после встречи с бродячими трупами румынских актёров, а также в результате глубокого усвоения произведений классической и романтической литературы, поэт переживает душевный кризис, который оказался плодотворным в творческом плане. В его поэтическом творчестве появляются четыре типа женщин, которые предстоят в чистом виде или чаще всего комбинированные между собой: ангел, демон, озорница и призрачная женщина. Перые

две из них представляют собой прототипы эпохи, а последние две — это оригинальные литературные образы, которыми Эминеску обогатил румынскую литературу. В связи с этим автор книги показывает, как происходит дифференциация компонентов творческой личности поэта: **Я** ипостазируется в ряде „ролей" и „голосов" лирической исповеди; особое место в полифонической личности Эминеску занимает драматическое присутствие голоса типа Гипериона и голоса типа Кэтэлина (персонажей знаменитой поэмы „Лучафэрул").

В продолжении своей книги, в двух коротких этюдах, озаглавленных **Проект человека** и **Бегство от гения**, автор прослеживает тенденцию творческой личности превзойти себя, в рамках модели, предлагаемой обществом (у К. А. Росетти, одного из деятелей революции 1848 года) или тенденцию моделировать свою личность как негативную реакцию на отрицательный социальный тип (у Тудора Вияну, известного профессора философии культуры и зарубежной литературы в период между двумя мировыми войнами и после Второй мировой войны). Влияние модели и искушение к превращению **Я** в **Ты** (фактор диалога, предполагающий равенство и взаимнозаменяемость отправителя и получателя) является объектом исследования **Наравне с любым**, посвящённого новеллам **Счастливая мельница** и **Клад** Иона Славича, крупного румынского писателя, современника и друга Эминеску.

Специальную проблему, которая анализируется в книге **Полифония личности**, представляет пролиферация **Ты**, конкретизированная в галерее образов — предполагаемых читателей и комментаторов, в Цыганиаде, эпико-комико-сатирической поэме Иона Будай-Деляну, написанной в 1820 году. В связи с этим отмечается, что впервые в румынской литературе диалог, хотя и в иронической форме, отдаёт предпочтение отношению **Я—Ты** (в форме интертекстуальности, цитат, литературных ссылок).

Резюмируя основные темы книги, необходимо отметить, что в противоположность типам писателей, у которых желание быть **Другим** (в смысле слов Рембо „Я есть Другой"), в литературе XX-го века появляется боязнь отчуждения собственного **Я**. В исследовании **Фигуры и фигуранты**, посвящённом Баковии (поэту-модернисту, хорошо знающему французскую литературу, особенно Бодлера и Верлена),

Scanned with OKEN Scanner

подчёркивается кризис личности; неудовлетворённость самим собой проистекает от чувства ненадёжности существования; „персонажи" его поэзии и прозы являются не совсем ясными отражениями очень противоречивой и неуверенной в себе личности. Герои романов Гортензии Пападат-Бенджеску, самой крупной представительницы женского романа в румынской литературе, характеризуются не искренним стремлением быть **Другим,** а лишь только желанием походить на **Других;** они постоянно самооправдываются и притворяются даже в своей внутренней инстанции, состоящей из различных голосов. Название этой главы — **Правда Другого,** подчёркивает, с одной стороны, сложную стратификацию собственного **Я,** а с другой стороны, указывает на неискренность и относительность высказываемых героями мнений. Очерк **Непонимание,** посвящённый творчеству румынского писателя Антона Голбана, ставит вопрос о подмене в любви диалога отношением нарциссизма. В этюде **Смотрение и пересматривание** анализируется литературная мемуралистика, иллюстрируемая произведениями Антона Голбана, Михаила Садовяну, Демостене Ботеза, в которой раскрывается желание взрослого человека быть с самим собой на **Ты** (когда это Ты принадлежит совсем другому периоду жизни).

Рассмотрению образного представления собственной личности или личности другого, освоенной писателем, в виде специфических фигур / овала — у поэта Дана Боты и арабеска — у Иона Виня, оба писателя принадлежат литературе 30-ых годов, посвящён очерк **Внутренние геометрии.** Книга заканчивается анализом романа М. Блехера **Происшествия в ближайшей действительности.** Название этой главы, **На пороге полного молчания,** обращает внимание на то, что речь идёт о последнем фазисе крушения личности в капиталистическом обществе. Вопреки „индивидуализму", культивируемому этим обществом, на самом деле, „индивид" находится на грани своего полного упадка. На примере творчества М. Блехера раскрывается формативная роль спектакля, особенно паноптикума и кинофильма периода немой кинематорграфии, в организации мира человеческого воображения. Автор книги **Полифония личности** настаивает на мысли о том, что любой спектакль, с которым приходит в соприкосновение ребёнок или подросток, выполняет функ-

Scanned with OKEN Scanner

цию фактора **Он**, моделируя подсознание. Степени осознанности внутренней гетерогенности личности в литературном процессе рассматриваются в их эволюции, главным образом применительно к эпике, от Славича до Блехера, кульминируя творчеством такого крупного аналиста как Гортензия Пападат-Бенджеску.

В книге выявляются некоторые моменты в развитии румынской литературы, от мнгогоголосья имперсонализма (Эминеску) до монофонии персонализма (Голбан, Блехер). В книге проводится последовательно мысль, что будущее принадлежит диалогу, отношению **Я—Ты—Он**, реструктурированному на новых основаниях.

Scanned with OKEN Scanner

SUMMARY

The Polyphony of the Person presents the literary phenomenon in a new perspective, resulting from the original outlook of the authoress who approaches the anthropological basis of creation.

The polyphony of the person is studied both at creators and at their characters, starting with the observation that man's relation with himself, with the others and with the world, in a general sense, reflects the semantic structure of the pronominal system and organizes the innerness as I-YOU-HE. The writer is creating himself as an imaginary person with multiple voices. But only from the impact between the exterior and the interior results the value: *I* has to become *Another* (to exteriorize itself), *Another* has to be transformed into *I* (an introverted value or model), always in the presence of a *You* which, alone, gives sense to speech.

The leading idea of Alexandra Indrieș' book is that the polyphony in art is determined by the tripartite structure of the individual in general. The heterogeneous character of the person was discovered already at the beginning of culture. The possession of an individual by an idol or a god was in fact a first feeling of the introversion of absolute alterity, of *He* as a „person of the universe" according to Gustave Guillaume. The Socratic demon represents for Europe the discovery of a voice belonging both to the individual and to a superior force. The person becomes, due to Socrates, aware of its own polyphony, especially if one takes into consideration the dialogic method by which the interlocutor is obliged not only to answer correctly, but also to control himself.

Scanned with OKEN Scanner

The work underlines two fundamental relations that structure the literary creations: I-YOU (prototype: author/hero — beloved) and I-HE (prototype: son-parent, in a symbolical sense, evidently: the I in development and the model which a certain society suggests as an ideal of humanity). The analyses concentrate upon several of the fundamental values of the Romanian literature between 1820 and 1940, preferring those that serve the demonstration of theoretical ideas. Thus, the first and most prominint study entitled *The Woman, the Actress and the Moon* illustrates the process of idealization with special reference to the work of the national poet Mihai Eminescu. It is shown that to idealize means to desire that *She/he* (concrete persons) become *another, as a modelling* SHE/HE. This HE, socially, historically and culturally determined, acts only on the basis of a strictly intimate revelation. At Eminescu, feminity which usually represents the You becomes SHE, although the desire to communicate remains active. The young poet was influenced by the theatrical experience, hurting after the discovery of the life behind the curtain and enlarged by the meeting of ambulant acting troupes. Serious classical and romantic readings are added to produce a fertile crisis of creation, establishing four feminine types, most frequently combined: the angelic, demonic, witty and fantastic types of women. The former two represent prototypes of the epoch, whereas the latter two are profoundly original. Simultaneously, as far as the creative personality of Mihai Eminescu is concerned, the atitudes are differentiated: the I is gaining several „parts" and confessive voices. It is also insisted upon the dramatic coexistence within the polyphonic person of Eminescu of the two voices: the Hyperion type and the Cătălin type (the two characters from his great poem *Luceafărul*).

Further, in two shorter studies, *A Project of Man* and *Fleeing from Genius*, the tendency of self-improvement is underlined, either as a model suggested by the epoch (at C. A. Rosetti, a personality of the 1848 Revolution) or as a reaction against a negative model (at Tudor Vianu, professor of phylosophy and world literature in the period before and after World War II). The pressure of the model and the temptation to transform the HE into the YOU (an element of dialogue which implies the equality and interchangeability of the sender and the receiver), represents the principal theme of the study

Scanned with OKEN Scanner

„Equal with Everybody", dedicated to the longer stories *The Mill of Good-Luck* and *The Treasure* by Ion Slavici, a writer of great importance, a contemporary and friend of Eminescu.

A special problem treated in *The Polyphony of the Person* is the proliferation of the YOU, represented by the gallery of commentators — presumptive readers — in *Tiganiada* by Ion Budai-Deleanu (a mock-heroic and satiric poem written about 1820). It is for the first time when the dialogue — even if ironic — imposes the relation I-YOU (intertextuality, quotations, bookish allusions, etc.) as prior.

One has to add further that in contrast with the writers who are dominated by the desire of being (as) Another (also in the sense in which Rimbaud meant *Je est un Autre),* there are writers who are dominated especially in the 20th century by the fright of the alienating transformation of the I. In the study *Figures and Extras* applied to Bacovia (a modernist poet with serious French readings, especially from Baudelaire and Verlaine) the crisis of personality is brought into discussion: the insatisfaction towards the self comes from the sentiment of precarity, the „characters" of poetry and prose are reduced to the uncertainty of a very complex identity which is not sure of itself. The characters of Hortensia Papadat-Bengescu (the greatest feminine novelist of Romania) are carked by the attempt not be transformed into others, but to appear as others, finding self-justifications and pretending even in thair deepest soul *(The Truth of the Other* — title which suggests both the stratification of the I and the suspicion or relativization of the points of view). *The Misunderstanding* (by Anton Holban) raises the problem of replacing the dialogistic relation in love with the narcisistic one. In *Seeing and Seeing Again,* the memorialistic literature (with examples from Anton Holban, Mihail Sadoveanu and Demostene Botez) is seen from the point of view of the grown up who wants to establish a relation of I-You at another age. The embodiment of identity and alterity in specific formts (the oval with Dan Botta and the arabesque with Ion Vinea, two interesting writers of the '30 s and '40 s) is treated in the study *Interior geometries.* The work is concluded with an analysis of the novel *Happenings in the Immediate Reality* by M. Blecher. The title — *On the Verge of Dubmness* — wants to idicate the last stage of a personality crisis in the capitalist society. The basic idea is that in spite of

Scanned with OKEN Scanner

the „individualism“ promoted by this society, the individual is in decline. It is also underlined with reference to M. Blecher that the performance (the panopticum and the cinema in the dumb period) has a formative influence on the way in which the imaginary is organized. One of the original ideas ot the present work is that the performance, of any kind, with which the child or the adolescent comes in contact, plays the part of the factor HE, modelling the subconsciousness. The degree in which the interior heterogeneity is made conscious is followed in evolution, especially in epic writings, from Slavici to Blecher, with the climax represented by the great analyst Hortensia Papadat Bengescu.

The present book emphasizes some important moments of the evolution of the Romanian literature from the plural voices of impersonalism (Eminescu) to the single voice of personalism (Holban, Blecher). It is suggested that the future belongs to the dialogue, to the relation I-YOU-HE, reestablished on new basis.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cîteva precizări 5
Femeia, actrița și luna 17
Un proiect de om 66
Fuga de genialitate 71
Figuri și figuranți 86
Sublima „jucărea“ 108
„Deopotrivă cu orișicine“ 126
Adevărul celuilalt 144
Neînțelegerea 165
Vedere și revedere 173
Geometrii interioare 186
În pragul amuțirii 200
Note și comentarii bibliografice 222
Resumé 230
Резюме 235
Summary 240

Scanned with OKEN Scanner